Luis Carlos de
Morais Junior
O Estudante do Coração
Ensaios sobre a arte pós-moderna
Segunda Edição: Revista e Ampliada

LITTERIS
EDITORA

Arte Final de Capa
Teresa Akil

Imagem de Capa
Miniatura de Jehan Perréal, 1516

Imagem de Contra-capa
Melancholia I por Albrecht Dürer, 1514

Revisão
O Autor

Editoração
Litteris Editora

CIP - Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

M825e
2.ed.

Morais Junior, Luis Carlos de
O estudante do coração: ensaios sobre a arte pós-moderna / Luis Carlos de Morais Junior. - 2. ed. rev. e ampl. - Rio de Janeiro : Litteris Ed., 2013.
216p. : 21 cm

ISBN 978-85-374-0206-1

1. Crítica (Literária, artística, etc.) 2. Estética. 3. Literatura brasileira - História e crítica. I. Título.

13-02330. CDD - 869.909
CDU - 821.134.3(81)-09

LITTERIS® EDITORA

CNPJ 32.067.910/0001-88 - Insc. Estadual 83.581.948
Av. Presidente Vargas, 962 sala 1411- Centro
20071-002 - Rio de Janeiro - RJ
Caixa Postal 150 - 20001-970 - Rio de Janeiro - RJ
Telefax: 2263-3141 / 2223-0030
e-mail: litteris@litteris.com.br
www.litteris.com.br

Dedico este livro à Lia, meu amor

O Estudante do coração é fruto de pesquisas desenvolvidas no Grupo Vivência pós-moderna, ligado ao tema Estudos Transdisciplinares em Línguas e Literaturas, na Linha de Pesquisa Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas sob o influxo de outras disciplinas, artes e mídias, da Faculdade CCAA.

Contato do autor: luis.carlos@faculdadeccaa.edu.br

SUMÁRIO

Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma máquina abstrata *que as arrasta. Fomos criticados por invocar muito freqüentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve , é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. Kleist e uma louca máquina de guerra, Kafka e uma máquina burocrática inaudita... (e se nos tornássemos animal ou vegetal* por *literatura, o que não quer certamente dizer literariamente? Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?) A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari ("Rizoma", *Mil Platôs*, v. 1,
Rio de Janeiro, 34, 1995, p. 12.)

PREFÁCIO

A CINEMATÓTICA CONTINUA[1]

> Um dos prazeres que sinto ao produzir um filme é constatar que muitas vezes uma cena inesperada ou até mesmo errada acaba dando certo.
> (Charles Chaplin)[2]

O subtítulo desta apresentação é: porque o Paulo Coelho está errado e não entende nada.

O que eu pretendo fazer aqui é o seguinte:

I – Ensinar vocês a pronunciarem Oswald de Andrade, Oswald com acento prosódico no "a", que é o nome dele, porque ele recusava o "Oswaldo" que o Mário de Andrade tentava impor, porque Osvaldo é brasileiro, e a pronúncia clássica de Oswald (com acento no "o"), como as pessoas geralmente pronunciavam, porque é inglês. Ele não era puro brasileiro, ele não era puro estrangeiro, ele queria a mistura.

Há inclusive o artigo de Antonio Candido, "Oswaldo, Oswáld, Ôswald", publicado na Folha de São Paulo de 21/03/1982, mostrando isso, que a pronúncia correta é Oswáld.

Por outro lado, a família sempre pronunciara o nome assim, conta-nos Owald de Andrade:

> que esta forma peculiar fora iniciativa da avó, natural de Baependi e leitora do romance *Corina*, de Madame de Staël /.../ Esta forma inglesa se manteve na família do nosso escritor por três gerações, sempre pronunciada Oswáld, à brasileira (como certamente pronunciaria também, mas aí à francesa, Madame de Staël) /.../[3]

II – Meu segundo objetivo é dar para vocês uma ideia do que é a cinematótica[4], que é uma palavra que eu inventei e uso na

minha tese de doutorado em Ciência da Literatura (Teoria da Literatura) e no meu livro *O olho do ciclope e os novos antropófagos*; antropofagia cinematótica na literatura brasileira. Forjei este expressão para explicar a importância do que foi feito por Oswald de Andrade e James Joyce, em suas obras.

III – Outro objetivo é mostrar para vocês o que é um trabalho de leitura em várias camadas, em literatura; onde mora essa profundidade. Quando a gente está no ensino médio, fica parecendo assim: uma narrativa que se atenha a uma "historinha" particular seria superficial, "falou mal do governo" seria profunda. Fica um beco sem saída: nunca a obra será profunda, nessa leitura. Não se aprendem onde estão as profundidades. O que faz o cinema de arte ser cinema de arte, o que faz do quadro "Guernica" de Pablo Picasso uma obra genial, o que faz de *Ulisses* de James Joyce[5] uma obra fundamental. Então, eu vou apontar um pouco esses caminhos.

Essa questão é muito importante, para a vida de vocês, para vocês se tornarem teóricos potentes, realmente, e ela é importante para o Brasil, porque a coisa mais fraca que há em nosso país, talvez, é o campo das Ciências Humanas. Você pode dizer: "Ah, Luís, é a política". E eu lhe digo: é a mesma coisa! A gente é tão ruim de política porque a gente é ruim de Ciências Humanas. Nós somos um dos melhores países na física e no desenvolvimento de tecnologia de engenharia, nós somos uns dos melhores do mundo.

Mas nós somos um dos piores do mundo em Ciências Humanas.

Qualquer uma delas, e Letras é Ciências Humanas, vocês sabem. Tudo que estudamos de língua em Letras está dentro da Linguística, tudo que estudamos em literatura está dentro da Ciência da Literatura.

Nós no Brasil não temos orgulho das Ciências Humanas, e pouco conseguimos desenvolver. Os livros, quando chegam, vêm

mal traduzidos; os livros são caríssimos, nem todos leem em inglês, francês e espanhol, e, quando leem, poucos se dispõem a ir à Livraria comprar um livro caro, nessas línguas – porque nelas você encontra tudo. Em português não há **quase** nada de Teoria da Literatura, Linguística, História, Sociologia, Filosofia etc.

Então, os objetivos são esses.

O que eu quis dizer quando falei que Paulo Coelho não entendeu? Eu não vou voltar a palestra para Paulo Coelho, não vou usar uma bomba atômica contra uma formiga. O objetivo não é este. É só pegar uma frase dele, na entrevista à revista "Rolling Stone Brasil" de setembro ele disse que ele é o intelectual mais importante do Brasil, e à "*Folha de São Paulo*" *disse* que James Joyce fez mal à literatura, e que "se você disseca o *Ulisses*, dá um tuíte".[6]

Ora, Joyce não foi um autor de *best sellers*, que vendeu muito e viveu disso. O Joyce enfrentou muitas perseguições.

Manuel Bandeira dizia que para ele o mais lindo verso escrito em nossa língua era:

> Tu pisavas os astros, distraída[7]

"Chão de estrelas" é um poema enorme, do qual Silvio Caldas musicou três ou quatro estrofes.

Já eu acho que este é, com certeza, um dos versos mais lindos da língua portuguesa:

> Te levei solitário
> Nos ergástulos vigilantes da ordem intraduzível[8]

"Ergástulo" significa: cárcere, prisão, masmorra, enxovia.

O Oswald de Andrade, como quase todo grande gênio da arte no século XX, não ficou rico como Paulo Coelho, eles sofreram muito, porque incomodavam muito. E não incomodavam só porque falavam do governo, ou porque falavam

de sexo. É muito mais complicado. É nisso que eu estou querendo chegar, nessa questão. Pelo menos, sensibilizar vocês para esta questão: o que são e o que querem realmente as vanguardas na Europa e o modernismo no Brasil. E por que Paulo Coelho não entende quando fala isso sobre James Joyce, que ele fez mal à literatura e que *Ulisses* se resume a um tuíte.

Segundo Paulo Coelho, o romance tem que ter uma historinha de uma novela de televisão, com lances de amor, o vilão que se dá bem e revolta todo mundo, ou se dá mal, e todo mundo fica feliz etc.

Ulisses é um romance que apresenta 852 páginas da mais densa prosa. Se você quiser ler em português, há três ótimas traduções disponíveis: do Antonio Houaiss (publicada originalmente em 1966), da Bernardina da Silveira Pinheiro (2005) e de Caetano W. Galindo (2012; esta edição, pela editora Companhia das Letras, tem 1.112 páginas).

Se você pegar um dos textos mais geniais do mundo que é *Hamlet* de William Shakespeare dá um tuíte: o tio matou o irmão que era rei, se casou com a rainha, e o sobrinho quer se vingar. Pronto! Tuitei o *Hamlet*. Mas, acabou? *Hamlet* é só isso?

Paulo Coelho também dá um tuíte. Tudo dá um tuíte.

Porque a literatura não é feita da história.

Quer dizer, a história, a narrativa, é um elemento, é um dos elementos.

Mas então do que ela é feita? O que que eu quero dizer então?

Pois bem. Em *O olho do ciclope*, eu criei a palavra "cinematótica", com os radicais gregos "kinetós", "que pode mover-se, capaz de mover-se", e "optikós", "que se refere à visão e seus fenômenos".

Minha tese se baseia em dois livros fundamentais do filósofo francês Gilles Deleuze sobre cinema: *Cinema I: a imagem-movimento* e *Cinema II: a imagem-tempo*. Vamos falar um pouco da sua teoria.

Quando o cinema apareceu era uma novidade. Há vários inventores e datas importantes para marcar o início do cinema, mas podemos, por exemplo, assinalar o dia 28 de dezembro de 1895, que foi quando os irmãos Lumière fizeram a primeira apresentação pública do seu aparelho cinematógrafo, no Salão Grand Café de Paris.

Como toda novidade ele ainda não tinha "IBOPE", não era qualificado, era uma coisa nova. E começam a se criar duas vertentes no cinema: a primeira é o cinema de arte, que não conta história, e a segunda vertente é um cinema de historinha, historinha movimentada, como no teatro *vaudeville*. As duas aconteceram simultaneamente. E rapidamente se viu que as pessoas eram capazes de pagar um centavo para ver a historinha corridinha, mas não eram capazes de pagar para ver o cinema de arte. Para ver e mostrar os filmes comerciais surgiram as salas de cinema, e para poder mostrar os filmes de arte surgiram os cineclubes, que era onde você podia passar os filmes que não vendiam, que eram cinema de arte.

Para mim o cinema brasileiro é fundado por um filme que eu analiso no artigo "Mário Pirata" deste livro.[9] Em 1931, Mário Peixoto realiza *Limite*, um dos melhores filmes de arte do mundo, e que é respeitado, no mundo todo.

O Mário Peixoto nunca mais conseguiu filmar. Ele tinha 23 anos quando lançou *Limite*, morreu com quase 84 anos, ele tentou filmar a vida inteira, não conseguiu. Ele publicou um romance, o pai dele mandou comprar tudo e queimou, *O inútil de cada um*; depois, já idoso, ele refaz o romance em vários volumes, no estilo de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Esse romance não vende, o primeiro volume *Itamar*, e eles não publicam os outros volumes. Até hoje não foi publicado inteiro *O inútil de cada um*.

O filme *Limite* foi destruído pelo tempo, depois foi recuperado por Plinio Sussekind e Saulo Pereira de Mello[10]. Hoje o filme

está recuperado como película, está em vídeo e você pode ver até no youtube[11]: vejam *Limite*.

Então, você tem o cinema de arte e o cineclube, que pode mostrar cinema de arte, porque não está dependendo da renda, e o cinema comercial, e as salas de cinema. Quando veio a TV, foi uma avalanche em cima disso; e agora, com a TV por assinatura e as locadoras, a avalanche é total. Tipo: TeleCineCult é para mostrar *Um cachorro muito louco*, *Curtindo a vida adoidado* etc. Onde está o cinema de arte? Não está na TV. Não está na TV aberta. Está na locadora? Aí a gente fala um pouco sobre um certo *apartheid* social e econômico do Brasil. Na locadora do Leblon, está. Mas eu morava na Ilha, e o cara quase me escorraçava quando eu pedia um filme de arte de lá de dentro. Agora eu moro no Grajaú. Na Tijuca não há filme de arte. Estão entendendo? Até tem acesso. Basta você nascer numa família de posses, com uma certa conexão da elite. Isso é *apartheid*. Então, nós não sendo da elite, e nos apropriando da arte, estamos fazendo algo revolucionário. Porque não querem que a gente se aproprie. Você pode ficar o fim de semana inteiro, as férias inteiras em frente à televisão, e você não vai ver um filme de arte. Você não vai ver uma mensagem inteligente.

E qual é a tese do Deleuze? O Deleuze diz o seguinte: o ser humano tem a capacidade de ver de duas formas. Deleuze está se ligando a um filósofo chamado Herni Bergson. Em *Matéria e Memória*, o Bergson diz que a nossa consciência é como um cone invertido. Imagina uma mesa, um papel em cima da mesa, e aí você tem um cone. A ponta do cone toca na mesa. Essa ponta do cone é a nossa consciência, quando eu estou preocupado com almoço, a janta, a hora, correndo, eu estou ali todo voltado para o funcional. Mas ele fala que se a pessoa conseguir se desligar do funcional, ela conseguirá acessar outras seções do cone. Por exemplo no sonho: você não está na ponta do cone, o papel

sobe, e você intercepta uma outra área do cone (BERGSON, 1990, p. 125 e ss.).

Conforme você vai se soltando do funcional, expande a consciência. O animal está só preocupado em se defender, se acasalar, quando é a época, e obter alimento. Então ele está ali, toda a consciência dele está "linkada" àquilo.

James Joyce, para poder pensar *Ulisses*, ele teve que soltar a consciência dele. "James Joyce, você não está preocupado com a conta, você não está preocupado com o seu sapato que está furado, com não sei que lá..." "Espera aí, eu não estou preocupado com isso", entendeu?

Uma vez eu dava aula em um CIEP em Acari e pegava o metrô e me veio a ideia de um poema na hora que eu fui pegar o metrô. Eu cheguei e veio a ideia do poema na minha mente, e eu estava preocupado em mantê-la e entrar logo no trem para escrever e não esquecer a ideia. E eu me confundi quanto à entrada da cabine onde se compravam as passagens, e a moça que atendia na cabine começou a debochar, como se eu fosse um bobo, porque eu não estava bem onde ela estava. Se eu voltasse para argumentar com ela, iria perder o meu poema, porque a gente esquece e nunca mais lembra. Nem entra no repertório dela a possibilidade de eu não estar com a minha consciência toda conectada no funcional. Ela estar conectada em alguma outra coisa, estão entendendo?

O primeiro passo para essa alguma outra coisa, todos os outros estágios que são possíveis, segundo Bergson, é justamente se libertar da consciência funcional. Coisa que é difícil. E que hoje em dia está cada vez mais difícil, por causa do *stress*, das demandas, e, com o celular, com a internet e com o tipo de TV que a gente tem, a pessoa está ligada mesmo quando está dormindo, atende celular estressada. A pessoa está o tempo todo ligada ao funcional, mesmo quando está dormindo. E quando vê os filmes também, é tudo funcional, tudo funcional.

Então, seria necessária uma outra prática, que é muito simples na verdade, não é complicada, não se está falando nada demais. "O que o Joyce fez para escrever *Ulisses*?" Ele só deu tempo, só deu espaço. O Joyce perdeu tempo, digamos assim. O Joyce deixou rolar, é uma coisa zen. Se bem que há escritores que foram pelo lado da embriaguez, o Scott Fitzgerald, o Hemingway, mas não é necessária a embriaguez. Não é o caso. E muito menos a loucura. Existe gente que defende que o Van Gogh era louco. Há controvérsias. Alguém já leu as *Cartas a Théo*? Van Gogh é um dos melhores teóricos da arte modernista. Como é que um cara louco tem aquela autoconsciência? O cara vivia lá na perseguição, na miséria, só vendeu um quadro em vida, por um preço irrisório, mas, ele sabia o que ele estava fazendo.

Não sei se alguém viu o filme *O segredo de Beethoven* (*Copying Beethoven*, 2006, de Agnieszka Holland, com Ed Harris e Diane Kruger), em que Ludwig está namorando uma moça nova, é uma história real, que era música também, e ele estava totalmente surdo, e já idoso. E ele começa a fazer a Nona sinfonia, e todo mundo fica contra ele, inclusive ela. Ela dizia: "Mas a harmonia está toda errada!" E ele respondia: "Eu estou fazendo a música do futuro". E estava. A música teve dois grandes formatadores, Johan Sebastian Bach, que estabeleceu os padrões harmônicos, a lógica da harmonia ocidental, e o Beethoven revolucionou a construção da harmonia, na última fase dele. Mas ninguém ficou a favor dele. Diziam: "Ele está surdo! Ele está maluco! Ele está gagá!" E ele sabia o que ele estava fazendo.

Um cara como Joyce também, que pagou para editar seus livros, poucos exemplares, os livros eram queimados na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos, em praça pública, igualzinho a *Dom Quixote*, mas ali eram os livros dele. Um cara faz isso, e vive sem nenhum reconhecimento, com toda a dificuldade, porque ele sabe o que está fazendo. Então, não é a loucura, não é a embriaguez.

Não estou dizendo que não haja casos de artistas que caíram na loucura ou na embriaguez, como há com homens comuns, na mesma proporção; a pessoa segue as tendências delas, nas várias instâncias da vida.

E no caso do pensamento, ela é tendência de todos nós. Mas, temos um sistema, que não é nem do governo X, Y ou Z, há uma tendência social que liga você ao funcional. E da forma mais simples, alguém como James Joyce e Oswald de Andrade, na literatura, conseguem elevar o corte do plano.

Em *Cinema I: a imagem-movimento,* Deleuze analisa os filmes que são funcionais, e há filmes deste tipo muito bons. No *Cinema II: a imagem-tempo*, ele analisa os filmes do tempo puro. O que acontece com o cinema é que a imagem está em movimento, literalmente. Mas ela é feita de luz projetada. Você pode se ligar à ideia de que a imagem está em movimento, logo, é o movimento da imagem. Por exemplo, eu posso filmar uma peça de teatro, com as pessoas em movimento, as pessoas agindo. Esse é o cinema movimento. Mas ele é feito de luz, na verdade. Ele é luz criando diferença, o tempo todo. Que a gente, funcionalmente, de uma forma interessada, lê como movimentos orgânicos.

Essa é outra terminologia que Deleuze usa muito: orgânico e inorgânico, e que ele haure no teórico das artes plásticas Wilhelm Wörringer (1881-1965), nos livros *Abstração e Natureza* (1908), *Problemas formais do gótico* (1911) e *Problemática da arte contemporânea* (1948). Em sua teoria da empatia ou projeção sentimental (*Einfuhlhung*) Wörringer afirma que em toda a história da arte existem dois impulsos (ou um, ou outro): A) de satisfação, que se dá pela beleza do orgânico; e B) abstracionista, que encontra a beleza inorgânica, regida por leis e necessidades abstratas.

Para Deleuze, o cinema de arte seria inorgânico na teoria do Wörringer, um cinema que, na terminologia de Deleuze com

Bergson, é cristalino, e mostra o tempo puro. É uma percepção do tempo puro. O que seria o tempo puro para Deleuze? Essa é uma questão muito grande, muito complexa. Eu vou dar algumas indicações para vocês. O melhor livro para entendê-la é a obra deleuziana *Diferença e repetição*, que é um livro denso.

Quando eu estou no funcional, eu estou agenciado com o tempo real, por exemplo: quando eu estava preparando esta palestra, é passado; quando eu estiver de noite, assistindo ao Seminário, é futuro; agora estou falando, é presente. A ponta do cone está seguindo uma linha só do tempo. Mas, a arte consegue trabalhar com o tempo virtual que é uma interseção de tempos. Porque, quando eu tenho passado/presente/futuro, uma linha que passa na ponta do cone, igual à ponta de diamante da agulha da vitrola tocando o disco. Todo momento você tem um presente, na ponta da agulha, na ponta do cone. Então, eu cheguei na hora, estou dando a palestra, estou fazendo isto. Eu estava ontem fazendo aquilo. De noite vou estar fazendo outra coisa. Isso é real.

Agora, eu posso fantasiar. Como numa seção de relaxamento do curso de teatro: "Fechem os olhos, relaxem... Estamos numa praia... Você está flutuando..." Você não está flutuando. Mas as crianças levam isso tudo muito a sério, você já percebeu? Teatro, relaxamento, brincadeira. E a criança não quer parar. Ela não tem fome, ela não fica com frio, ela entrou naquela brincadeira e ela quer continuar. E ela sabe que a mãe dela é a mãe dela, que está chamando para o jantar, e ela sabe que ela está no navio do pirata.

Esse outro real imaginado é um real virtual. Mas, ele não é chamado de virtual, ele é chamado de "falso". Normalmente, é o falso. Então, você tem o verdadeiro – a prova de verdade é a ponta do cone, o que está na sucessão da linha do tempo; e você tem o virtual – o falso, o que não aconteceu.

E eu vou tentar explicar porque ele não vira falso para o Deleuze. Para o Deleuze não tem falso. Falso é uma categoria

platônica. Platão dizia que o que imita uma ideia é verdadeiro. Se imita mal, é verdadeiro, mas é mau, mas imita. Se não imita, é falso (simulacro). Então, para o Platão, a questão é o que imita melhor, o melhor e o pior, e o certo e o errado, o verdadeiro e o falso.

Para o Nietzsche não existe verdadeiro e falso. Existe aquilo que te torna potente, e aquilo que reduz a tua potência. Comer uma macarronada com bisteca é verdadeiro ou falso? Depende de mim, agora. Esse é o segredo do regime. Comer a macarronada pode ser verdadeiro agora, ou não. Estão entendendo o que eu estou dizendo? Quando ela vai ser verdadeira? Qual o bom momento de eu comer a macarronada? Quando ela for aumentar a minha potência. Qual o momento ruim de comer macarronada? Quando ela for diminuir minha potência. Essa é a prova do Nietzsche; aumentou a potência, diminuiu a potência.

Estou querendo colocar a ideia do virtual para vocês. *Alice no país das maravilhas* do Lewis Carroll é um livro todo sobre o virtual, o Deleuze tem um livro sobre *Alice*, que é *A lógica do sentido*, que na verdade estuda a lógica dos estoicos. Na *Alice*, não há uma realidade só, você tem várias realidades que se dão ali, criativamente.

Um dos melhores filmes da *nouvelle vague* francesa é *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, que mostra uma mulher que está hospedada num hotel com o marido, e ela encontra ali um homem que começa a dizer que eles tiveram um caso de amor, no ano passado, em Marienbad, e que eles tinham combinado de se encontrar ali para fugir juntos. O filme não tem uma linearidade. É como uma música, na qual os temas vão voltando. Então as falas dele vão de noite, de dia, quando eles se encontram essas falas acontecem, e elas se repetem mesmo nos momentos em que eles não estão juntos, no jardim, na orquestra e todos os lugares, e as falas dele, as falas dele se repetindo. Ele acredita piamente que eles marcaram encontro em algum lugar, ele não lembra bem, ele fala o nome de várias praias, foi tal ou tal ou tal lugar, ou foi em Marienbad.

E ela não lembra, não lembra, mas, cada vez, ela vai ficando mais seduzida por aquilo. No final eles fogem juntos. E então: ele estava falando a verdade ou ele estava falando a mentira?

No início era mentira, no final era verdade.

Quer dizer, aquilo teve potência para se realizar.

Paulo Coelho é um mago? Agora ele diz: é um mago das vendas, das palavras que vendem. Quer dizer, ele teve potência para realizar. Torna-se real o que tem potência para ser real. E o que não tem potência para ser real? Agora vamos falar de James Joyce.

Joyce que está apanhando de Paulo Coelho. Só que Paulo Coelho é *best seller*, ficou rico. James Joyce nunca ganhou um centavo com literatura. James Joyce não teve potência para se realizar, é o virtual. Mas é um virtual que (enquanto virtual) tem potência.

Vou dar outros dois exemplos.

O garoto tem uma lembrança da infância dele. Tudo foi errado desde o início, por causa disso, disso e disso. Aí um dia, alguém chega e fala para ele: "Cara, não foi assim que aconteceu, foi assim", e ele vê que ele não tinha sido o fraco da história, ele tinha saído bem. E muda o presente dele. Estão entendendo? Qual passado era real? Os dois são reais. Num passado ele foi covarde, no outro ele foi corajoso. E ele viveu a vida inteira carregando a diminuição do passado A. E existia o passado B. Os dois são reais. Os dois são virtuais. O virtual é o real do lado B. O real que está em *stand by*, entendeu?

Os dois são reais, e você pode escolher o que você quiser. Já que a sua potência vai ser dada hoje pela lembrança do passado, edita isso bem.

Há uma historinha zen muito bonita. Vocês conhecem o conto da joia Muni? Um homem era muito rico e encontrou um grande amigo de infância que estava mendigando, na miséria total. Ele ficou com muita pena e ofereceu dinheiro, o outro falou: "Não! Nunca! Que é isso? Eu estou feliz de lhe ver, jamais aceitaria algo de você". Aí, o amigo rico deu um abraço no outro, e colocou,

sem ele ver, a joia mais cara do mundo no bolso dele, e foi embora.

Passaram-se dez anos, e ele reencontrou o amigo, na miséria. E ele perguntou: "Por que você está na miséria? Eu lhe dei a joia Muni!" "Você me deu o quê?" "A joia Muni, eu botei no seu bolso." "Ih, eu nunca botei a mão no bolso". E ele colocou a mão no bolso e lá estava a joia Muni. Ele carregava um tesouro com ele o tempo todo, e não sabia. E é exatamente isso que é o virtual. Esse tesouro que a gente carrega.

Havia duas versões do passado, e uma lhe enfraquecia, e você adotou porque quis, e ela lhe enfraqueceu ao longo da vida, e uma lhe fortalece, você adota porque quer, e ela lhe fortalece, porém as duas são do passado, e as duas podem ser adotadas – depende do ponto de vista.

Deleuze fala que o cinema de vidente, que nos mostra o tempo puro, esse cinema mostra o real e o virtual sobrepostos. Ele mostra as duas versões sobrepostas. Com isso, ele não dá a visão do presente – o herói beija Julieta. Não é a visão do presente, ele dá a visão do tempo puro.

Isso é cinematótica, palavra que eu inventei, para dizer que essa faculdade de ver o tempo puro é nossa, é uma faculdade humana. Deleuze está falando do cinema. Eu digo: o homem tem o olho cinematográfico.

O cinema sempre existiu. O cinema já existia antes do cinema existir. Desde a pré-história. Eu já começo o livro falando que há milhares de anos atrás os chineses faziam teatrinho de sombras com lanternas. Isso para mim é cinema.

A mais antiga pintura rupestre das Américas fica no Brasil, em Lagoa Santa, Minas Gerais, é de dez mil e quinhentos anos atrás. A mais antiga do mundo foi encontrada em Chauvet, no sul da França, e foram feitas há mais de 28 mil anos. Isso já é cinema. O homem projetando imagens de luz que podem ser lidas de duas formas: ela pode ser lida como algo funcional, o movimento acontecendo, ou ela pode ser lida como a luz. Como arte.

A gente pode ver o mundo, ver a vida, ver qualquer coisa, de uma forma funcional, ou ver de uma forma cristalina, que é a interseção do virtual com o real. Quando eu vejo a interseção do real com o virtual eu vejo o supertempo. Para o Deleuze, é o tempo puro. Porque eu vejo todas as possibilidades que poderiam acontecer. E, secundariamente, um bônus, é a joia Muni: você pode escolher outra virtualidade.

No filme *Quem somos nós* (*What the bleep do we know?*, 2004, direção de William Arntz, Betsy Chasse e Mark Vicente), há um momento em que a Amanda vê as três possibilidades dela, e escolhe o que ela vai fazer. Mas, aí, já é uma questão ética, a posteriori.

Qual o foco do que eu estou falando em Oswald de Andrade?

A minha teoria é que algumas obras, não todas, fazem a cinematótica. Se a gente ficar só falando: o modernismo revolucionou a linguagem literária – sim; ele chocou a burguesia – sim; a burguesia do início do século XX ficava impactada a toa – porém, isso fica muito pobre.

Vieram me perguntar se Nelson Rodrigues ainda tem atualidade. Aquela mentalidade, aquele tipo de família, aquele pai doente ali de *Os sete gatinhos*, é raríssimo hoje. Se você for pegar assim, fica uma coisa histórica, datada, foi importante. Mas Nelson Rodrigues é importante pelo tanto o quanto ele é metalinguístico, e o quanto ele descontrói a linguagem cênica. Esse é só um exemplo.

No caso do Oswald de Andrade, para mim ele sofreu a maior injustiça da literatura brasileira. Porque na melhor das hipóteses a maioria acha que ele fazia humor e tentava *épater les bourgeois*, chocar os burgueses.

Não sei se vocês viram a minissérie da Globo *Um só coração* (2004, direção de Carlos Araújo, roteiro de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira), que se passava em São Paulo, e eles avacalhavam totalmente os modernistas. O Mário de Andrade era um fresquinho, bobinho, e na verdade o Mário era um grande

pensador, corajoso para caramba. O Oswald na série era um bobalhão, um palhaço que ficava debochando – não é nada disso.

O Oswald foi um dos maiores pensadores do mundo.

Até prova em contrário para mim (e isso é outra coisa que eu defendo na minha tese), ele produziu a única filosofia original feita no Brasil. Original. A própria filosofia da antropofagia.

E ele faz isso que eu chamo de cinematótica na obra dele. Ele não teve como ler Joyce, porque em 1922 Joyce estava publicando *Ulisses*, e teve repercussão mínima na época, porque foi muito perseguido.

Existem estudos muito bons do Haroldo de Campos na edição das obras completas de Oswald de Andrade, e ele explora essa relação (CAMPOS, 1975, *passim*), assim como faz essa ponte, que ele chama de "camera eye", no estudo para as *Poesias reunidas*, "Uma poética da radicalidade" (ANDRADE, 1974, p. 18).

Otto Maria Carpeaux e muitos outros também perceberam de cara, que a prosa de Joyce e Oswald são cinematográficas, mas isso não tinha grande valor para as pessoas na época. "É cinematográfico, eles estão trazendo essa coisa, é interessante e tal". "É só uma influência"... Não é! Ele estava pegando a potência da cinematótica, que é uma potência do homem, de ver o tempo puro, ele pode ver o tempo puro, os feiticeiros dos índios viam o tempo puro, místicos cristãos que voavam, ficavam sem comer, viam o tempo puro...

Ele pode ver o tempo puro. Mas ele não vê o tempo puro. Por que o homem não vê o tempo puro? Porque ele está na ponta do cone lá do Bergson, ele está todo ligado com o funcional. Ele precisa se desligar do funcional. E como se faz isso? Faz só desligando, não precisa fazer nada. A gente faz isso todo dia – quando dorme. Quando sonha a gente está vendo o tempo puro. É a interseção do real atual com o real virtual.

Enquanto arte isso dá uma visão ontológica, uma visão do ser, que transcende as injunções humanas, o pequeno, o

mesquinho. A grandeza de *Hamlet*, que pode dar um tuíte, está aí. Está nessa visão do tempo e do ser. Não está no tuíte.

A grandeza do Joyce de *Ulisses* está aí, e não no tuíte.

A pequeneza do Paulo Coelho, por mais prepotente que ele seja, também está aí. Ele pode ser interessante, porque o tuíte dele é engraçado e dá uma moralzinha. Sim, mas, ele não mostra nada. Continua na ponta do cone.

Agora vamos mostrar o cristal do tempo puro em Oswald de Andrade. Vamos ver um dos "Poemas menores", "balada do esplanada"[12], para mostrar como ele faz essa junção do virtual com o real.

O Cazuza, que era muito inteligente também, musicou e gravou esse poema no LP *Só se for a 2* pela PolyGram, em 1987. O que foi uma raridade, porque geralmente o Cazuza fazia o poema e alguém fazia a música, aqui ele é que fez a melodia para o poema.

E o que acontece? Como é que o Oswald faz essa fusão, esse ponto de interseção, do real com o virtual na obra dele? De duas formas, uma é o tempo, aquela questão dos tempos possíveis, os mundos possíveis do Leibniz, as realidades possíveis. E o outro é o humor.

Uma das coisas mais geniais do mundo é o poema que abre o *Primeiro caderno do alumno de poesia Oswald de Andrade*: amor/ humor[13]. O nome do poema é "amor", e o poema todo é a palavra "humor". E não é só porque ele é sintético, minimalista, experimental e traz uma sacada, não. É porque ali está o programa literário, e o programa filosófico do Oswald de Andrade.

Tenta entender isso: é amor ou é humor? Geralmente, amor é amor, humor é humor. Poemas satíricos e poemas líricos, concorda comigo? Ou o poema é lírico, ou ele é satírico. Ou você gosta do cara, gosta da garota, ou você está de "zoação", está entendendo? Ou aquilo é sério, ou não é. Mas é, e não é.

O tempo todo, todas as obras de Oswald de Andrade têm essa fusão de uma visão lírica muito séria, real, com a crítica e o

humor. Por exemplo, em "meus sete anos" e "meus oito anos"[14], a nostalgia verdadeira, ele está realmente falando da infância dele, mas ao mesmo tempo ele está realmente criticando o romantismo, ele está realmente fazendo humor, e a metalinguagem, e tudo ao mesmo tempo.

Essa é a forma como ele nos mostra o tempo puro, a imagem cristalina, porque não dá para fechar no ego do Oswald, só. E é isso que a Globo tentou desvirtuar totalmente, quando o colocou como um palhacinho, ele não era um palhacinho. Ele foi o cara mais sério da literatura brasileira.

Vamos ver um pouco isso na "balada do esplanada":

Ontem à noite
Eu procurei
Ver se aprendia
Como é que se fazia
Uma balada
Antes d'ir
Pro meu hotel

Ele é poeta, aqui ele já tinha feito vários livros, mas ele quer aprender como se faz uma balada. Balada é uma forma clássica, e ele é modernista, então ele está querendo se render ao clássico? Mas ele mora no hotel, logo ele não tem lar, não tem família.

É que este
Coração
Já se cansou
De viver só
E quer então
Morar contigo
No Esplanada

O hotel vira a metáfora desse homem cigano, que não tem afetos fixos, e, ao mesmo tempo, a vontade dele de mudar, como se ele dissesse: "Eu não quero mais ser modernista, eu não quero mais ser maluco, eu quero morar com você". Mas

ele quer morar com ela no hotel. Ele quer fazer o paradoxo.

Eu qu'ria
Poder
Encher
Este papel
De versos lindos
É tão distinto
Ser menestrel

Quando ele faz a elisão da vogal em "qu'ria", está usando a apócope e o apóstrofo, como se ele quisesse entrar numa métrica, que era um recurso muito usado pelos clássicos e pelos românticos, e ele na verdade não está entrando numa métrica, mas faz como se quisesse. Como se ele fosse um sujeito muito inábil, quase um garoto, e ele vai tentar imitar o que ele não sabe imitar bem. Ele está assumindo essa visão. Aliás, ele já era um poeta bastante experiente quando fez o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, que este poema em tela integra. Que não era o seu primeiro livro, e ele não era um garoto, e sim um cara maduro.

Há um outro poema dele, que diz:

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi[15]

As coisas são as mesmas, é a mesma coisa, mas eu nunca vi, nunca tinha visto antes, assim. É o tempo que vem. A gente sempre olha para o tempo que vai.

Voltando à "balada do esplanada":

No futuro
As gerações
Que passariam
Diriam
É o hotel
Do menestrel

Como se estivesse com inveja, querendo ser menestrel.

Pra m'inspirar
Abro a janela
Como um jornal
Vou fazer
A balada
Do Esplanada
E ficar sendo
O menestrel
De meu hotel

Aí vocês estão percebendo, que ele, o tempo todo, está sendo hiper debochado, está debochando do classicismo, do romantismo e do próprio modernismo! Ele fala: "Essa visão de ser revolucionário, não ter amarras, não ter certezas, me cansou. Ela dói também". Ele está debochando do próprio modernismo.

Mas não há poesia
Num hotel
Mesmo sendo
'Splanada
Ou Grand-Hotel

Ele está se mostrando como alguém que quer o amor, ao mesmo tempo em que parece que está usando isso como um deboche.

Há poesia
Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador

Aí, ele acha que a poesia está onde os clássicos botavam a poesia, ela está naqueles versos e naquelas rimas tradicionais, pré-estabelecidas.

É como se fosse uma rendição, mas na verdade é uma grande festa.

Aí ele faz uma oferta:

> Quem sabe
> Se algum dia
> Traria
> O elevador
> Até aqui
> O teu amor

Com isso ele funde e confunde as rimas surradas, transmutando a dor pela palavra "elevador"; e aí ele mostra que há poesia em qualquer coisa, e não só nos temas pré-estabelecidos.

Esse elevador é o objeto concreto, ponto de contato com o mundo, e, ao mesmo tempo, é a porta para ela chegar, e muda a dor em algo bom, porque eleva, é como um "elevador" da consciência do eu.

Assim, ele recupera, reanima, recicla e repotencializa o que havia de esgotado, tanto no eu, quanto no social, tanto nos clássicos, quanto nos modernos.

Há outros que pregam a imbecilização da literatura, reduzindo-a a efeitos fáceis e historinhas pra boi dormir, e consequente alienação vital dos leitores, que se tornam "telespectadores" de "tvs de papel", livros tão raros como as telas costumam ser, mesmo podendo ser profundas.

Porém não vamos mais falar deles.

Paulo Coelho os resume, eles não valem a pena. Acho que agora podemos começar.

(Polemizei sobre isso em mesa redonda na Faculdade CCAA, com um autoproclamado – e medianamente vendido, vendável – eu o li, é ruim sim – "escritor" – merece as "aspas" – o qual dizia que criticava acerbamente grandes autores considerados clássicos, ou experimentalistas, e principalmente quem proponha sua leitura hoje – proclamando bobagens do tipo "Machado e Dostoievski são uns chatos, que ninguém mais aguenta ler, e que só fazem afastar os alunos da literatura"; novamente, não vale a pena.)

ESTÁTICA & ESTÉTICA

Dizer que a resposta à pergunta é múltipla, simultaneamente afirma o devir: todo este rio de fogo que é a vida, todo este encantamento que sopra com força cósmica, todo este poder do corpo " um bronze que tem como essência soar, retinir na história. E por isso estou aqui, mais uma vez.
/.../
O pensamento atravessa qualquer coisa.
(Cláudio Ulpiano)

Este é um livrosofisticação.

This book is a happiness, uma felicidade, c'est un livre heureux.

Vamos falar sobre escritores ou simulacros, compositores e malandros, cineastas e cientistas do som e do sentido.

Não define uma teoria estética, mas propõe uma teoria estética.

E principalmente procura nos proporcionar o salto quântico, a cambalhota do pensamento, o choque cultural, a estética contra a estática, e energia empoçada[16] nas certezas vis.

Falamos ainda de filosofia, para trazer o pensamento para a arte.

A questão é a que o título sugere, e todo mundo entende, mesmo que não o perceba, de cara.

Agora a crítica é que é o problema.

Talvez o próprio sucesso precedente, e a tradição, a fortuna crítica que acompanha uma obra, como um cardume segue um barco, produza um efeito psicológico, ou até mesmo de massa, gravitacional, garantindo valores ao longo do tempo, cada vez mais.

Isso não explica nada: como algumas produções vão ser resgatadas fora de seu tempo, e nem dá conta das obras de arte que vêm e virão, e que, portanto, se apresentam livres, pelo menos de um consenso crítico a seu respeito.
Assim, quem quiser se meter por esse mister de criticar tem pelo menos duas opções: a garantia de lustrar os medalhões, ou a investigação dos recursos e efeitos que se podem encontrar e possam possuir valor estético nas obras já reconhecidas ou nas novas que surgem, e não utilizar o que já sabe sobre elas ou o fato de nada saber como "a priori" da avaliação.

Investigação sobre o real, como pode e como é, e o virtual. Nesse sentido é um sentido como um outro ou novo sentido, ou a ativação pela ação da mente que sente e da mente que pensa mais racional que a própria razão, é conexão e a ativa ação de um novo sentido, que vê de novas formas plurais o real e o sol, e o real pluvial.

Ainda é um livro além do bem e do mal, do bom e do ruim, do ótimo e do péssimo, do melhor e do pior, dos comparativos. Por isso está aberto ao novo e ao velho, e a revê-lo, revertê-lo, reavê-lo, revisitá-lo.

Posso dizer que é uma Nave dos Loucos, como conta Foucault na sua *História da Loucura*, mas posso dizer também que é a cura pra tanta caretice dentro e fora da burrice. Não é a nau que punha pra fora os diferentes, como se fosse um depósito de anomais ou os dispensários de leprosos, porque o objetivo aqui não é excluir, mas incluir, fazer ouvir as vozes dissonantes que dizem o que já disseram antes ou fazem novas palavras repetidas.

É uma Arca de Noé com bichos da mente, bichos dementes, cheios de razão, e muitos, muito mais que um casal, de cada.

É um brado de amor à vida e ao pensamento, é um movimento em direção à claridade, como quem pede mais abertura, mais ar, um pouco mais de possível. Estabelecer

possibilidades em um solo tão maltratado é uma forma de apostar no ser humano.

Acontece que o Brasil está em crise, tal qual o mundo, não há diferença, não há como separar realmente as coisas, pois elas estão sempre ligadas de formas visíveis e invisíveis. Se o fazemos é para poder falar sobre elas com uma linguagem feita de signos desconexos, que não são espelho real do mundo, antes uma forma limitada de se referir a ele.

Mesmo entendendo que tudo é um só, vamos fazer um enfoque em nossa abordagem, escolhendo uma determinada configuração ou recorte. Vamos falar do Brasil.

Que há graves problemas que nós não criamos, que não nos interessam, problematizações inimigas que nos atrapalham, que nós não queremos nem pedimos, nem faríamos ou fazemos tanto quanto é do poder de nossa vontade, nisso todo mundo acorda, todo mundo concorda e ao mesmo tempo diz que desperta para a estranha realidade, assim como quem lamenta: "o sonho acabou".

Grandes soluções são propostas como uma máquina-mágica salvadora, ou como delegação a outrem (seja ele indivíduo ou instituição) da responsabilidade de resolver um estado de coisas que é a nós que incomoda, quem é que sejamos nós. E quem somos nós?

Também quero propor aqui o meu diagnóstico, e ao mesmo tempo ainda trazer a solução, que é uma verdadeira panaceia, no seu sentido primeiro e alquímico, isto é, um remédio energético real que age, não combatendo alguma doença, mas sim trazendo a saúde. O problema mais medonho do mundo atual — e consequentemente do Brasil e de cada indivíduo que aqui vive — é a burrice. É só isso.

É claro que há "n" desdobramentos, porém a burrice é a grande causadora dos males brasileiros atuais. Trata-se de uma péssima notícia. E, ao mesmo tempo, uma ótima nova.

Porque, se o que temos que superar é só a burrice, se ela é a deficiência que faz nosso povo sofrer, podemos facilmente sair de tal situação — basta utilizar uma das tantas vacinas antibúrricas que existem. E o meu papel é exatamente apontar uma das mais simples, baratas, gerais, testadas, geniais e eficazes vacinas antiburrice que existem, que, em sendo adotada, garantirá ao nosso povo elevação física e mental nem sequer ainda sonhadas, em pouquíssimo tempo.

Ler.

Evidentemente não é ler qualquer coisa; é muito comum encontrarmos pessoas que se orgulham de gostar de ler revistas de fofoca ou escritores que não fazem propriamente literatura, mas tv de papel. Sair da tv para cair na tv não vai elevar o nível mental de ninguém. A vacina antibúrrica é ler textos potentes. Para que ela possa ser administrada a todos os brasileiros (e o mesmo valeria para os terrestres em geral) é necessário que se criem condições propícias.

Uma delas é fazer as pessoas desligarem a tv, às vezes, e abrir um livro. Para isso temos que entrar na tv. Programas inteligentes levam a pensar, causam inquietação, e fazem a pessoa querer agir, se tornar ativo no pensamento e na recepção de imagens e ideias. Esta invasão aconteceu na música popular brasileira (e em outros países também), com vários autores anteriores à bossa nova, e com mais força, a partir dela. Muita gente boa foi para a literatura, a filosofia e a ciência a partir de compositores que tinham vindo de lá, ou que ousam cruzar a ponte de mão dupla.

Invadir a tv passa pelas tvs piratas e de comunidade, pela concessão de canais a cooperativas de produtores independentes e pela luta política por uma reforma agrária do ar (e outras conquistas, como tv na internet e o que mais se invente, e aqui devemos homenagear Guattari e Lizt Vieira).

Em termos dos monopólios que há, urge dinamitar

condicionamentos e programações mentais, com o agenciamento dos programas a novas formas de sentir e pensar.

Evitar a novela exótica, por exemplo, que repete de forma monótona e vazia os mesmos estereótipos. Enlouquecer novelas, programas de auditório e "reality shows", como uma forma de diluir seu potencial hipnótico e alienante. Nada de textos literários adaptados, que fazem o público comprar o livro e guardar na estante. Tudo de textos dilapidados. Personagens que não peçam para serem imitados. Modas enlouquecidas, que levem a criar. Chega de boas intenções e campanhas cívicas, falsos humanismos cujo único conteúdo e forma é o lucro. Basta de novelas que viciam e ficam o ano inteiro no ar. Por séries menos sérias e mais rápidas e ágeis, curtas e curtidas, com a convocação de vários e grandes criadores e liberdade para criar entretenimento que encha a alma e não o saco.

A leitura como foco irradiador de pensamento descentralizante e potencializador é o melhor meio de combater os círculos burrificadores da mídia monocromática e obtusa, é a vacina antiburrice que devemos adotar em todos os níveis e em várias estratégias e estratagemas, a partir de nossa vivência cotidiana, do trabalho que desempenhamos e das relações que temos.

Segundo Foucault, o que importa não é o que se sabe, mas o que se pode.

Assim, precisamos também pensar a educação, ensinando a agir, seja no campo teórico, seja no prático. Uma aprendizagem que leve a saber é como entulhar uma casa com coisas que podem ser utilitárias ou não, mas que, estando atulhadas, impossibilitam seu uso ou o do espaço; sendo assim, o primeiro passo do educador, será no sentido de limpar a casa.

Quando Sócrates foi considerado pelo oráculo de Delfos como o mais sábio dos homens, ele mesmo foi o primeiro a não compreender a resposta, e resolveu peregrinar ao templo de Apolo,

para perguntar como aquilo era possível, pois ele se sabia um homem que sabia muito pouco, ou melhor, que não sabia nada, de verdade.

Ao chegar na porta da construção onde ficava a pitonisa ele viu a inscrição em grego que dizia: "Conhece-te a ti mesmo". Saiu de lá satisfeito com o que se lhe revelava. Não precisou fazer a consulta. Ele teria que encontrar a resposta mergulhando em seu próprio interior, e foi o que fez, na tentativa de se conhecer, saber o que havia em si de tão sábio que chamara a atenção do próprio deus.

Conversando com todos os homens ditos sabedores da cidade, aqueles que conheciam o que era melhor no campo da política, da educação, da medicina, das artes, dos esportes etc, foi pouco a pouco percebendo, e fazendo cada um de seus interlocutores admitir, que não sabia nada sobre aquilo pelo que era considerado sabido.

Foi aí que Sócrates compreendeu: ele era o mais sábio dos atenienses justamente porque era o único que compreendia sua limitação, e sabia que nada sabia.

Sócrates pode até ter inaugurado a filosofia da representação e aberto a porta para uma forma estatal de pensar, com sua filogenética de Platão e Aristóteles. Mas não devemos esquecer que de Sócrates, de suas conversas despretensiosas e seríssimas, também nasceram as escolas socráticas menores, a cínica, a erítrica, a megárica e a cirenaica, que fazem a ponte entre o pensamento pré-socrático e as filosofias estoica e epicurista.

Por outro lado, Sócrates, com sua maiêutica, arte da parteira, que ele se considerava, como sua mãe o fora, um fazedor de partos, só que no seu caso de ideias; com sua genuína honestidade intelectual, e sua coragem de investigar a fundo o conhecimento disponível em sua sociedade, e a sua capacidade e a de cada um dos cidadãos, ele se tornou o primeiro revolucionário da educação.

Ele propôs um modelo educacional, baseado não no conhecimento, mas na tática, na estratégia de tudo questionar, o que, por paradoxal e genial que seja, ainda o relaciona com os sofistas.

A dificuldade inicial com a qual o processo de aprendizagem esbarra é a crença injustificada das pessoas de que já sabem tudo que necessitam saber. Como diz Deleuze a propósito de Proust, no livro *Proust e os signos*, sobre sua obra, só pensamos quando forçados. E o que nos força a pensar? Eu responderia que são duas coisas: uma situação e um instrumento.

A situação que propicia a novidade conceitual, a transformação de forma de ver e compreender, e atuar sobre o mundo, é uma situação que exige renovação, que força a mudar; pode ser a insuportabilidade de um determinado estado de coisas, ou a necessidade de dominar meios e recursos que ainda não se dominam. O móvel primeiro dos seres vivos é a sobrevivência. Depois vem a reprodução. E depois, a qualidade da vivência. Isso em geral, mas nós semos sempre imprevisíveis, a única lei é a mudança, a única certeza é a novidade.

Todos os três fatores podem levar ao incômodo, que gera a necessidade de aprender.

Já o meio da aprendizagem é o signo, que é o único instrumento de comunicação e comunização de que dispomos. Logo, ele tem um fator social, político, econômico, psicológico, linguístico e educacional. Sempre, ao mesmo tempo. Tudo isso fazemos com signos.

Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, fazem uma verdadeira genealogia das ciências humanas, mostrando que na educação o que predomina é a palavra de ordem.

Foucault relata a importância do esquema arquitetônico do "panopticon" de Jeremy Bentham para a constituição dos recintos de confinamento, onde as subjetividades são controladas, e aprendem a obedecer, como vemos em *Vigiar e punir*.

Foi a partir da implantação do modelo do panopticon que surgiram a fábrica, como recinto de controle do trabalho, o hospital, o hospício e o presídio, para corrigir os desvios comportamentais, e a escola, como centro modelador de comportamentos e pensamentos.

A questão primacial da escola tem sido esta, fazer obedecer, ensinar a obedecer. Cumpre encontrar o caminho que a tornará uma máquina de fazer pensar.

Hoje em dia, a grande formadora de mentalidade é aquilo a que se chama de mídia, isto é, media, palavra latina que significa meios, no plural, e que designa a generalidade dos meios de comunicação de massas.

A escola parece pequena e pouco influente, diante dos meios de comunicação que carreiam grande parte da atenção dos jovens. A aula fica sendo chata, quando o aluno está acostumado à velocidade digital e à imediatez do áudio-visual, das cores, dos sons, dos movimentos das imagens.

À escola cumpre encontrar novos caminhos para formar o ser total, muito mais que cidadão, que o inclui, o ser pensando e criando. É preciso se apropriar dos meios de comunicação eletrônica, informática e áudio-visual, sem no entanto cair nas armadilhas que o uso consagrado dos meios nos mostra, sem baratear o pensamento e suas questões.

O que cumpre esse papel de enriquecer questões, potencializar o pensamento e apropriar meios para o pensamento e a aprendizagem é o uso da língua, na sua dupla vertente, enquanto língua falada e enquanto língua escrita.

Todo falante de uma língua é pelo menos bilíngue, porque domina duas formas da linguagem verbal: a semiótica oral e a semiótica escrita. É necessário o domínio das duas, para compreender os mecanismos de formação do discurso, a lógica da linguagem, que é o sistema modelizante primário (a língua

código ou metalíngua) na qual todas as outras formas de código (sistemas modelizantes secundários) se traduzem, e no qual se fundam, isto quer dizer, só se aprendem outras coisas, inclusive outras línguas, dominando a língua materna, que serve de instrumento para apreender outros códigos.

Outra forma de ver esta questão é o reconhecimento de que o processo lógico envolvido na aquisição da linguagem verbal, bem como no seu desempenho, é a base da socialização e das outras aquisições intelectuais e emocionais posteriores.

Há algumas coisas que são identificadas por muitas pessoas como sendo a própria escola, os seus elementos constituintes, e que, segundo meu ver, são os maiores obstáculos à aprendizagem produtiva e criadora: os horários, a sineta, as notas, os pontinhos da presença, as provas, o quadro-negro (ou de qualquer outra cor, retroprojetor, datashow, etc, que são só versões sofisticadas do quadro). Se esses itens fossem abolidos apresentaríamos uma evolução da educação nunca antes vista.

Então a questão...

Literatura, arte, sociedade, tv, leitura, filosofia, educação.

"Ver com olhos livres", Oswald de Andrade, ler e ler, e reler e reler, leituras das leituras.

A estética como reversão da estática; contra o furto das espérides, o Fruto das Hespérides.

Quero dizer, a favor do futuro das espécies.[17]

CRONIA

A crônica é um gênero injustiçado.

A obra ficcional, poética, teatral e ensaística de um autor chamam a atenção e despertam o interesse, já as suas crônicas aparecem como satélites de importância menor

É claro que alguns escritores são eminentemente cronistas, clássicos nos quais o que se admira é justamente este tipo de produto; no entanto são raros e parecem figurar em um limbo à parte, dedicado aos escritores menores, quase como se fossem os fazedores de trova da prosa. E não são comuns os grandes desta literatura menor.

Todo jornal, a cada dia, ostenta no mínimo uma crônica, que quase sempre se faz mais descartável que as notícias e o papel em que se imprime, pois não serve para ser relida, nem embrulhar algo, calço de mesa, avivar fogueira, se limpar.

Os melhores escritores não dedicam seu esforço à produção de crônicas, a não ser quando premidos por necessidade profissional, que pode aparecer na forma de um providencial contrato com algum órgão da comunicação que o queira. Quando

seus textos se destacam e perduram, aí então ele mesmo ou algum estudioso devotado reúne uns tantos escolhidos em volume que vai figurar como lanterninha em sua obra, quase que amostra do que é aquele escritor na imprensa.

Faróis são outros gêneros.

Não obstante, a crônica é talvez aquele com maiores potencialidades ainda a explorar e um dos mais contundentes, seja pela sua brevidade essencial, seja pela sua também natural ligação com o tempo, com aquilo que se faz sentir hoje, aqui e agora, uma sensação ou ideia crônica, que se estende na duração (mais ou menos), e trata do que é temporal, se relaciona com ele. Além dessa sua característica tópica e intensiva, a crônica tem outra idiossincrasia única e muito preciosa: ela não tem estrutura, formal, modal ou conteudística, isto quer dizer que a crônica pode ser maior ou menor (para isso têm o computador diferentes tamanhos de fonte e a paginação do periódico os seus truques), toda feita de frases soltas, de parágrafos, de um bloco só, de versos e o que mais se quiser, ninguém estranha.

Ela pode ser escrita em prosa, como narrativa ou não, em prosa poética, em versos, em letra de canção, em forma de diálogo, filosófico ou teatral ou outro, como ensaio, desabafo, página de diário, carta, anúncio comercial, crítica, teoria, pedagógica, à vontade do freguês (que no caso é o escritor, o qual, dentro de uma crônica, tem sempre razão).

É muito difícil aclarar e delimitar bem a classificação literária, porém certos parâmetros definem mais ou menos o que é um conto, uma novela, um romance, uma biografia, um ensaio, um poema, uma reportagem, e por aí vai.

Só a crônica pode tranquilamente, com o beneplácito dos leitores mais conservadores ou velozes, mudar de cara, ser o que quiser, sem precisar pedir licença nem desculpas, sem explicar nada a ninguém, e sem que isso lhe seja exigido; ao contrário, o

esperado é mesmo que ela seja leve, plural, variável, quase que insignificante.

As únicas condições fundamentais para a feitura de uma crônica são que ela seja pequena e tenha o potencial de despertar interesse imediato em quem a lê. E mesmo estas exigências são bem toleráveis, uma reforça a outra, e ambas tornam o texto tão agradável de fazer quanto de ler.

As crônicas são pequenos pacotes de emoção, de sensação e de pensamento, sua pequeneza é quantitativa, o que é um luxo, pois a concentração qualitativa torna-a muito mais eficaz na constituição da imagem (no sentido bergsoniano, matéria) que procura produzir.

NELSON, AMADO, E O POVO MAIS QUE AMADO DO BRASIL

O nosso país se formou como o lugar de encontro de culturas e etnias, vários povos vieram se encontrar nos trópicos, e se fundiram, às vezes a duras penas, às vezes com encanto e carinho; mas, o certo é que se fundiram, e hoje a nossa nação e a nossa gente são o resultado dessa amálgama de lutas e amor.

Devemos nos orgulhar de nossas raízes, como prega Ariano Suassuna, nossos lados índio, negro e português são igualmente lindos e inteligentes, e parte importante do mecanismo de inferiorização de nossa pátria pelo neocolonialismo e pela globalização consumista se faz através da autodepreciação e do autopreconceito, o qual, indevidamente, obriga muitos brasileiros a considerarem menores suas fontes ancestrais.

Foi uma luta durante toda a era contemporânea para acabar com esses preconceitos, e a própria visão autodepreciativa dos povos mestiços, como nós.

Nessa luta, parte substancial foi feita por escritores e poetas, os quais, entre outros pensadores, como cientistas sociais, historiadores e filósofos, fizeram, principalmente ao longo do século XX, um lento, ciclópico e corajoso trabalho duplo: de um lado, destruir a visão preconceituosa, que tenta alijar algum ser humano como sendo inferior, apenas pelo tom da sua pele e

pelas suas características culturais; de outro lado, construir a nossa identidade brasileira, que só será grande e verdadeira quando conseguir entender a grandeza de seus progenitores, e valorizar a todos, por igual: negros, portugueses e índios.

No campo da literatura, mesmo nesse campo, tão combativo e arrojado, o romantismo foi tímido por demais, assim como quase não foram além o realismo, o naturalismo, e até a primeira geração modernista. Engulo sempre com dificuldade que o protagonista do famoso romance-rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*, que nasceu índio e negro, tenha que virar "príncipe louro de olhos azuis" para ser atraente para a cunhada, ou para poder ser o "nosso herói", e ficar o livro todo livre para explorar, usar e diminuir seus irmãos, o índio e o negro.

É com a chegada de novos modernistas, a partir da segunda geração, que vemos a luta ficar mais clara, e o lado ser escolhido com mais decisão, o nosso lado, o lado mestiço.

Os romances de Jorge Amado, considerando o todo de sua obra, são comoventes pela mestria e dedicação com que vão criando seus heróis, marcados pela coragem, a beleza, a força, a nobreza, a grandeza e a sedução, sendo, quase todos eles, negros e mulatos, mulatas e negras.

De outro lado, a metralhadora giratória de Nelson Rodrigues, com seu teatro que tem mais de revolucionário social do que de psicanalítico, seu humor negro (e aqui devemos sublinhar o perigo dos lugares comuns, tantas vezes politicamente incorretos) e o seu eterno prazer de colocar o dedo na ferida, expondo todo o racismo da sociedade de seu tempo, e a incorporação dele pelo seu próprio objeto, como nessa obra prima, a peça intitulada "O Anjo Negro".

Esses dois autores são fundamentais para a construção da ideia de nação livre e mestiça que o Brasil é, e que precisa responder à atual demanda para que discutamos e pensemos cada vez mais sobre a educação voltada para as relações étnico-raciais, em nossa sociedade.

SONHOS LÚCIDOS DE UM BRASIL CONSTANTE[18]

Temos um sonho, todos nós, mesmo os mais distraídos ou pretensamente descrentes: em um país que honre o seu povo, na sua faina diária de produzir cultura, seja esta material ou imaterial.

E o quanto estas palavras são encobrem um preconceito! A cultura simbólica é o prédio, é a roupa, a comida, o verso, a música, o jogo, as histórias, os pensamentos filosóficos e tudo mais que a gente conseguir inventar. Tudo isso é cultura, tudo isso é matéria, é a matéria de que somos feitos, como disse Shakespeare, sobre os sonhos.

Nós seres humanos somos feitos de pensamento e linguagem, e estas não se confundem, embora muitas vezes andem juntas. Temos a dimensão do pensamento que cria mundos, e a linguagem que os expressa; depois a faixa da vontade que os põe em prática, e a manualidade que os realiza; e ainda, o nível da sensação, que os percebe, e do sentimento, que os valora.

Veja bem: o sentimento está numa ponta, o pensamento na outra. Um sinaliza e constrói o outro, dependemos dessas nossas duas pontas que se encontram no mundo, como uma serpente que morde a própria cauda. Entre os dois extremos, construímos

nosso mundo. Essa construção, no seu nível perceptivo, sensitivo e cognitivo, é a verdadeira natureza da memória.

Lobato escreveu que um país se faz com homens e livros. Eu diria que um país se faz com homens livres. E livres são aqueles, e só aqueles, que não carregam o peso do passado, mas sim a riqueza luminosa de tudo que já se viveu antes, seja como indivíduo, nação ou espécie.

Esse desdém que se perpetua em nosso país, ocupando o lugar de tantos cantores populares sublimes, compositores, escritores, artistas plásticos e construções da nossa identidade, como o lindo prédio da Estação da Leopoldina, ou o inesquecível (quem se lembra dele?) Palácio Monroe, que ficava ao lado do Passeio Público da Cidade do Rio de Janeiro, e que foi demolido para construir uma linha do metrô, nos anos 70. Por mais absurdas que as duas coisas possam parecer.

Esta falta de consideração, este desperdício de talentos e maravilhas, é parente daquele que faz com que a maioria dos nossos estudantes nunca tenha assistido ao filme *Limite*, ou que seu genial autor, Mário Peixoto, nunca mais tivesse conseguido filmar. Ou, ainda, e tão grave quanto, que seu romance cíclico em vários volumes não tenha vindo integralmente à luz.

Horácio exclamou: "Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem", não transformemos o fulgor em fumaça (desperdício), mas façamos que até a fumaça brilhe e nos ilumine (até aquilo que parece sem energia pode luzir, se lhe aplicarmos o trabalho e a vontade).

Esta sentença, cuja segunda oração é ostentada como inscrição na antiga fábrica de gás na Avenida Presidente Vargas, com amor e humor (como versejou Oswald de Andrade), alerta a todos os cidadãos de nossa cidade, que diante dela trafegam cotidianamente.

Mas quanta ironia! Quem pode entender o verso?

E dentre os que entendem, ou viram na internet a tradução, quantos o conseguem compreender?

Nosso povo, pelo costume do novo, pelo preconceito colonialista, pela questão cultural e educacional, e pelo vezo globalizante do descartável e do supérfluo, anda fazendo justamente o contrário, como na frase bíblica, atirando pérolas aos porcos.

É preciso e precioso lutar pela nossa memória, porque ela é o nosso presente, e o nosso futuro.

Somente reconhecendo nosso rosto em tudo que já edificamos, em tantas coisas talentosas que realizamos, e que são pedaços do gigantesco edifício que é o Brasil, poderemos continuar construindo.

Os prédios, bem tratados, ou abandonados, são todos pedaços de uma magnífica construção, que nossos avós fizeram, e da qual participamos, que continuamos construindo, e que é o nosso país.

O ESTUDANTE DO CORAÇÃO

O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação
(Noel Rosa[19])

A afirmação de um espaço nosso em Noel Rosa nos remete a um espaço de tempo, muito mais do que a uma nação ou bairro. E se é a uma cidade que ele se refere, esta é sinônimo do século XX, não se limita por latitudes e longitudes geográficas. Poder-se-ia falar em coordenadas espaciais de intensidade. Letras para sambas, poesia popular, os poemas de Noel têm muito mais do que se pensaria normalmente à primeira vista ou audição.

Sua obra, que começa a se fazer ouvir no rádio a partir de 1929, foi precursora da "bossa" da década de 30, que misturava o samba dos morros cariocas com elementos poéticos e melódicos dos bairros de classe média do Rio de Janeiro[20], algo que seria radicalizado com a "bossa-nova" que surgiu na década de 50, fundindo elementos clássicos, jazzísticos, ritmos brasileiros e poesia de qualidade.

Noel vinha de classe média e trazia uma enorme sofisticação para as letras (e para o modo de cantar, Noel Rosa enquanto cantor e Mário Reis, além de Orlando Silva, são os precursores e mestres de João Gilberto) da época (verdadeiros poemas modernistas foram por ele escritos, por exemplo, "São Coisas

Nossas": "E o bonde que parece uma carroça/Coisa nossa/Muito nossa", que pode ser comparada com "Pobre Alimária" de Oswald de Andrade, via leitura de "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista" de Roberto Schwarz[21]), fez parceria com Vadico, que trazia elementos melódicos e harmônicos inovadores, com Ismael Silva (do morro do Estácio), com Cartola (da favela de Mangueira, onde, aliás, Heitor Villa-Lobos desenvolveu com Cartola um projeto de coral infantil, cujos ensaios eram frequentados por Noel) e com Lamartine Babo, entre outros.

Sua poesia está na linha limite sobre o trilho que divide dois países ambos chamados Brasil, um virtual país potente e rico, um imaginário país do jeitinho, da malandragem e da cordialidade. Entre os dois, sobre o fio da navalha, um equilibrista que é poeta, malandro, brasileiro, que não é nada disso, é só um homem comum. E que, de comum, só tem, é claro, o nome.

Um tom coloquial sempre presente, a paródia, mesmo que muito disfaraçada (como da melodia do Hino Nacional em "Com que roupa?"), a mistura de gêneros, humoristicamente parodiados, como a aula de medicina em "Coração", carta em "Cordiais saudações", conversa de botequim na canção de mesmo nome etc. Imita poeticamente a fala de um "Gago apaixonado". Visita o humor com muita altivez e perseverança, sempre extrapolando, indo para a crítica e o lírico com a mesma força e com o mesmo movimento, quer dizer, no mesmo verso, na mesma frase.

É sabido que Noel não fazia a menor questão de disfarçar os elementos biográficos de suas músicas, como a paixão avassaladora e não correspondida por Ceci, o seu amor aos bairros da Penha e de Vila Isabel e todas as suas inadequações, tão citadas nas letras (como a fraqueza física, em "Tarzã, o filho do alfaiate").

E ele fez isso de uma forma inovadora, com traços modernistas, rindo sempre de si mesmo, tanto quanto ria dos outros, afirmando a vida e a forma como a vida se dá para ele.

O modernismo (ou contemporaneidade ou pós-modernismo[22]) das letras dos sambas de Noel traz um urbanismo humorístico e anti-humanístico, e faz uma utopia em negativo sobre a cidade brasílica: arquitetura de cristal do tempo.

Sem ódio, sem rancor, sem paixões tristes[23], cantar com serenidade sentimentos sutis, esquivos, finos, erradios como pássaros, plumas, bolhas de sabão.

A cidade de Noel não é a dura e pesada cidade das fábricas, dos dias chapados de luz, dos carros metálicos e dos concretos edifícios.

A cidade de Noel é outra: é a cidade fantasma que surge mágica como duplo nas brumas invisíveis da megalópolis, que é um rio de vagas sensações, de vagabundos filosóficos e finas zombarias.

Pelo menos um desses homens ao ouvir o apito da fábrica não se levanta para ir trabalhar, mas senta-se à mesa de um bar, e escreve uma canção.

Noel Rosa nasceu no Rio de Janeiro, Vila Isabel, em 11/12/1910, filho de Manuel Medeiros Rosa, gerente de camisaria, e da professora Marta de Azevedo.

Sempre morou na mesma casa da rua Teodoro da Silva, no número em que depois se construiu um prédio com seu nome.

Seu nascimento foi a fórceps, que causou fratura e afundamento do maxilar e paralisia na face direita, os quais operou aos seis e reoperou aos doze anos de idade.

Quando o pai foi trabalhar como agrimensor de uma fazenda de café, a sua mãe abriu uma escola em casa, e sustentava os dois filhos, Noel e Hélio, o mais novo nascido em 1914.

Noel estudou no Colégio Maisonnete, depois no São Bento, onde ficou até 1928, onde os colegas o chamavam de Queixinho.

Casou-se com Lidaura, que estava grávida, em 1934, mas ela perderia o filho.

Noel era boêmio e mulherengo, e, no início de 1935, tuberculoso, viajou com a mulher para se tratar em Belo Horizonte, onde se hospedou na casa de uma tia. Mesmo lá Noel frequentava a boêmia da cidade, e se apresentou na Rádio Mineira. Nesse ano recebe a notícia do suicídio do pai, que se enforcou na casa de saúde onde tratava os nervos.

Noel volta ao Rio de Janeiro, e em 1936, vai a Nova Friburgo, onde também bebia e cantava. No mesmo ano vai para Barra do Piraí. Após uma semana, visitou, no dia 1 de maio, a represa de Ribeirão das Lajes e começou a sentir arrepios e a passar mal. Retornou à pensão com febre.

Durante a noite sofreu uma grave crise de hemoptise e o médico que o atendeu advertiu que não havia recursos para tratar dele naquela cidade. Na manhã de 2 de maio, voltou ao Rio com Lindaura, às pressas, num táxi, em estado muito grave, do qual não conseguiria se recuperar. Ao longo de dois dias recebeu visitas de muitos amigos, entre os quais Marília Baptista e Orestes Barbosa, que procuraram animá-lo.

Morreu na noite do dia 04 de maio, enquanto em frente à sua casa comemoravam o aniversário de uma vizinha numa festa em que tocavam suas músicas.[24]

Noel Rosa criou um paradigma de compositor/letrista/ intérprete inteligente, debochado, sofisticado, sofístico, popular.

Reencontramos este afã de não ter afã, este apegar-se sem apego à urbe e às suas malhas e telas, devir de água-viva que busca a linha de mínima resistência atingindo no devir-água quase sem esforço o seu objetivo, remando contra a corrente, rindo de si e dos outros, o poeta malandro que faz a pedra preciosa impossível, pisando em sombras, correndo sobre a lâmina, em Chico Buarque cantando "Sambando na Lama"[25].

Às vezes o malandro passa mal: mas sempre fino, não se queixa, nem se rende ao ideário do capital, pois os trabalhadores

não estão melhor que ele, e, mesmo o guarda que o oprime, está com o salário atrasado.[26]

Alguém que, numa terra de machões, se confessa "Tarzã, o Filho do Alfaiate":

> Quem foi que disse que eu era forte
> Nunca pratiquei esporte
> Nem conheço futebol
> O meu parceiro sempre foi o travesseiro
> E eu passo o ano inteiro
> Sem ver um raio de sol
> A minha força bruta reside
> Em um clássico cabide
> Já cansado de sofrer
> Minha armadura é de casimira dura
> Que me dá musculatura
> Mas que pesa e faz doer[27]

Surge uma nova perspectiva da relação mulher/homem, anti-machista e não feminista, na letra de "Você vai se quiser", onde aparentemente deixar a mulher trabalhar seria permitido a contragosto, mas logo se vê que seria o contrário, contragosto se ela não trabalhar, pois "por causa dos palhaços/Ela esquece que tem braços".[28] O machismo não vem só, vai mal acompanhado.

Contra um pensamento rígido que não é pensamento nenhum, é ordem, é obediência.

Ao lado do programa obediente do machismo, o racismo, os preconceitos de classe e o nacionalismo.

Um de nossos autores de maior brasilidade, Noel Rosa se mostra tão pouco ufanista e chovinista quanto poderia ser um artificialista nômade, em sua crítica prévia aos mistos da ordem, progresso, modernidade e nação. Vejamos o ridículo a que nosso autor expõe as teorias de August Comte e os nacionalistas à época influenciados pelo positivismo (que fomentou a proclamação da república e deu o lema que figura na bandeira):

A verdade meu amor mora num poço
E é Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu por ter pescoço o infeliz
Autor da guilhotina de Paris

Vai coração que não vibra
Com seu juro exorbitante
Transformar mais uma libra
Em dívida flutuante

O amor vem por princípio a ordem por base
E o progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim

Vai orgulhosa querida
Mas aprende esta lição
No câmbio incerto da vida
A libra sempre é o coração

A intriga nasce de um café pequeno
Que a gente toma só pra ver quem vai pagar
Foi pra não sentir mais o seu veneno
Que eu já resolvi me envenenar[29]

Nas segunda e quarta estrofes o eu lírico reage tragicamente, aceitando a partida da amada, que não foi "positivista", desprezando as leis de Comte e abandonando o amado, que lhe diz: vai.

Contra a ideia de progresso, e numa leitura bastante crítica da nossa realidade à sua época, aproximamos um poema de Oswald de Andrade de uma letra de Noel Rosa, que tratam ambos do desvio do trilho do nosso progresso, a partir, nos dois casos, da aproximação crítica do par bonde e carroça.

Oswald:

pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse

Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículos
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote[30]

Noel:

Baleiro, jornalista, motorista,
Condutor e passageiro
Prestanista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça
Coisa nossa
Coisa nossa
O samba a prontidão e outras bossas
São nossas coisas
São coisas nossas[31]

Nos dois casos, a "dialética" do bonde e da carroça não produz nenhuma síntese, antes, pelo contrário, abre-se em várias séries divergentes, milhares de picadas, veredas; não há solução, há contradição na essência, paradoxo. Grande sertão: veredas.

A um certo momento de *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault afirma:

> Ao fim desse trabalho, permanecem somente contradições residuais — acidentes, faltas, falhas — ou surge, ao contrário, como se toda a análise a isso tivesse conduzido, em surdina e apesar dela, a contradição fundamental: emprego, na própria origem do sistema, de postulados incompatíveis, entrecruzamento de influências que não se podem conciliar, difração primeira do desejo, conflito econômico e político que opõe uma sociedade a si mesma; tudo isso, ao invés de aparecer como elementos superficiais que é preciso reduzir, se revela finalmente como princípio organizador, como lei fundadora e secreta que justifica todas as contradições

> menores e lhes dá um fundamento sólido: modelo, em suma, de todas as outras oposições.Tal contradição, longe de ser aparência ou acidente do discurso, longe de ser aquilo de que é preciso libertá-lo para que ele libere, enfim, sua verdade aberta, constitui a própria lei de sua existência: é a partir dela que ele emerge; é ao mesmo tempo para traduzi-la e superá-la que ele se põe a falar; é para fugir dela, enquanto ela renasce sem cessar através dele, que ele continua e recomeça indefinidamente, é por ela estar sempre aquém dele e por ele jamais poder contorná-la inteiramente, que ele muda, se metamorfoseia, escapa de si mesmo em sua própria continuidade. A contradição funciona, então, ao longo do discurso, como o princípio de sua historicidade.[32]

O texto é claro, um discurso não se entende pela sua linha mestra de sentido, por sua coerente interpretação "oficial". São os deslizamentos do discurso que produzem sentidos, e uma positividade absoluta do saber corre o risco de gerar a entropia total, oriunda de um equívoco permanente. A cada contexto, a cada mínima mudança de contexto, os discursos mudam de sentido — e o papel da arqueologia é interpretar, não o sentido do texto, ele não tem nenhum, mas essas mínimas flutuações, que, como o efeito borboleta da física do caos, vão, ao longo da linha, crescendo cada vez mais de influência, gerando tempestades mais além. Os deslizamentos de sentido são como a bola de neve, que vai crescendo sem parar enquanto rola, enquanto que ela é o puro movimento impulsivo, o rolar, o vetor montanha abaixo. Os deslocamentos de um texto no contexto histórico são como os deslizamentos de terra nos morros com favelas do Rio de Janeiro, produzindo vítimas e beneficiados, alterando caleidoscopicamente a paisagem.

O que é uma água-viva? É uma água viva — isto é, um bios que muda e devém com a água, no seu ritmo e variações. Há uma ilusão cognitiva, que se torna perceptiva no homem, e que o leva a ver fixidez no vivo, enquanto este é puro fluir, pura

mutação, no sentido em Tales de Mileto disse (ao inaugurar o ocidente e a filosofia) que tudo era água, ou Heráclito de Éfeso afirmando que tudo é "fogo eterno vivo"[33].

A nossa necessidade de domínio físico sobre outros seres vivos (da mesma ou de outra espécie), nossa necessidade animal de poder reconhecer neles perigo ou interesse, nosso utilitarismo, em suma, recusa a "essência" fluente das coisas, a essência do devir, permita-se o paradoxo.

Como descreve Bergson em *Introdução à Metafísica*, observar de um ponto de vista um movimento relativo a algo que se move ou não é um saber parcial, imperfeito; porém, penetrar na essência do movimento mesmo, é um saber absoluto, perfeito[34].

Portanto, permita-se o paradoxo — que é a potencialização do pensamento, onde o que é não é e o que não é é.

O paradoxo não é um mero artifício lógico, nem um truque de linguagem, ele é a própria forma da vida, o tempo liberado dos recortes humanos, das fitas que o ser humano tem feito através da história.

Errância versus essência.

É o tempo puro, de que fala Bergson, o tempo complicado, em estado de caos, ou melhor, de caosmos. Se eu passo a conhecer alguém a partir de um determinado momento, no tempo puro eu não o conheço (no passado), já o conheço (no presente) e o conheço há tempo (no futuro) — tudo isto simultaneamente. Ou o exemplo de Alice, personagem de Lewis Carroll agenciado por Deleuze à lógica estóica[35]: no instante em que ela cresce ela se torna maior e menor ao mesmo tempo; maior do que era antes, menor do que se torna.

A cidade, por maior que ela seja, é para os homens uma aldeia medieval, onde eles encontram suas hierarquias, suas ordens, seu bom senso e seu senso comum (cada um faz um recorte de aldeia dentro da cidade, conhece o número de pessoas correspondente ao que seria seu círculo em uma tribo ou cidade do interior).

A poesia, às vezes, aparece, trazendo o redemoinho do desconhecido para dentro da cidade — de um lado a abstração reguladora da multidão (robótica, que se move e pensa igual), de outro o tumulto da multiplicidade (fluxos tubilhonares, movimentos aberrantes, errância de partículas).

Há um germe de caos no malandro criado por Noel, que, sentado em uma cena cotidiana e automática de bar, paralisa o garçom e interrompe o sistema, com a simultaneidade dos pedidos absurdos e intermináveis, e sem, na verdade, estar pedindo quase nada, sem pagar, sem querer ir embora, sem pressa.

> Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
> Uma boa média que não seja requentada
> Um pão bem quente com manteiga à beça
> Um guardanapo um copo d'água bem gelada
> Feche a porta da direita com muito cuidado
> Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
> Vá perguntar ao seu freguês do lado
> Qual foi o resultado do futebol
> Se você ficar limpando a mesa
> Não me levanto nem pago a despesa
> Vá pedir ao seu patrão
> Uma caneta um tinteiro um envelope e um cartão
> Não se esqueça de me dar palitos
> E um cigarro pra espantar mosquitos
> Vá dizer ao charuteiro
> Que me empreste umas revistas um isqueiro e um cinzeiro
> Telefone ao menos uma vez
> Para 344333
> E ordene ao Seu Osório
> Que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso "escritório"
> Seu garçom me empreste algum dinheiro
> Que eu deixei o meu com o bicheiro
> Vá dizer ao seu gerente
> Que pendure esta despesa do cabide ali em frente[36]

O caosmos é a garantia do inesperado, e pensá-lo é o trágico em filosofia, o pensamento da diferença, do caos, do tempestuoso, do intempestivo, da inexistência de qualquer substância.

Segundo Clément Rosset:

> /.../ Assim apareceram sucessivamente no horizonte da cultura ocidental pensadores como os Sofistas, como Lucrécio, Montaigne, Pascal ou Nietzsche — e outros. Pensadores terroristas e lógicos do pior: sua preocupação comum e paradoxal é a de conseguir pensar e afirmar o pior. A inquietude aqui mudou de rota: o cuidado não é mais de evitar ou superar um naufrágio filosófico, mas torná-lo certo e inelutável. Se há uma angústia do filósofo terrorista, é a de passar sob silêncio tal aspecto absurdo do sentido admitido ou tal aspecto derrisório do sério vigente, de esquecer uma circunstância agravante, enfim de apresentar do trágico um caráter incompleto e superficial. Assim considerado, o ato de filosofia é por natureza destruidor e desastroso.[37]

Há muitas letras de Noel Rosa que nos falam de algo que poderíamos chamar de lógica do pior, seguindo Rosset.

A apatia filosófica dos estoicos se deve à impossibilidade do pensador determinar qual acontecimento é realmente bom ou mau; a incerteza de qualquer valoração.

Ela também representa a recusa de se deixar escravizar às paixões que arrastam e acorrentam o homem do senso comum, que não tem assim a disponibilidade ou a calma para pensar e viver a plenitude da vida em liberdade.

Noel Rosa alia o trágico à apatia. Vejamos a letra de "Quem Ri Melhor".

> Pobre de quem já sofreu neste mundo
> A dor de um amor profundo
> Eu vivo bem sem amar a ninguém
> Ser infeliz é sofrer por alguém
> Zombo de quem sofre assim
> Quem me fez chorar hoje chora por mim
> Quem ri melhor é quem ri no fim

Felicidade é o vil metal quem dá
Honestidade ninguém sabe onde está
Acaba mal quem é ruim
Pois quem me fez chorar hoje chora por mim
Quem ri melhor é quem ri no fim
Sabendo disso eu não quero rir primeiro
Pois o feitiço vira contra o feiticeiro
Eu vivo bem pensando assim
Pois quem me fez chorar hoje chora por mim
Quem ri melhor é quem ri no fim[38]

Ou ainda "Feitiço da Vila", onde, além de afirmar a produtividade poética como antídoto contra a produção aprisionada nos moldes mercadológicos do capitalismo ("São Paulo dá café/Minas dá leite/E a Vila Isabel dá samba"), o eu lírico se afirma imune a paixões:

Eu sei tudo que faço
Sei por onde passo
Paixão não me aniquila
Mas tenho que dizer
Modéstia à parte meus senhores
Eu sou da Vila[39]

O afeto filosófico ou artístico é o grande agenciamento do poeta-malandro, que, através da estranha ligação da arte com o pensamento, se livra dos laços que normalmente prendem as pessoas, e se liga a um corpo expressivo, que não está sujeito às funções orgânicas.

Malandro que não bebe que não come
Que não abandona o samba
Porque o samba mata a fome[40]

Mesmo diante da morte, o eu lírico não perde sua compostura apática, e, mantendo a dignidade da perda do amor, expressa em seu último desejo a não memória, o não epitáfio (em lugar dele, uma simples fita amarela — cor de alegria, de riqueza — com o nome da amada), o não monumento [41].

Por outro lado, as amadas não tratam o poeta-malandro de modo muito diferente de como ele as trata, e, frequentemente, mesmo se esforçando por ser apático, e não perdendo nunca a elegância da enunciação, sente-se que ele se feriu, diante da diplomacia (duplicidade) da mulher:

> Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
> A carta que recebi (não me lembro de quem)
> Você nela me dizia que quem é da boemia
> Usa e abusa de diplomacia mas não gosta de ninguém[42]

Porém:

> Provei
> Do amor todo o amargor que ele tem
> Então jurei
> Nunca mais amar ninguém
> Porém
> Eu agora encontrei alguém
> Que me compreende e que me quer bem
>
> Quem fala mal do amor
> Não sabe a vida gozar
> Quem maldiz a própria dor
> Tem amor mas não sabe amar
>
> Nunca se deve jurar
> Não mais amar a ninguém
> Ninguém pode evitar
> De se apaixonar por alguém[43]

Outro aspecto do trágico em Noel Rosa é a crítica política, principalmente quanto aos problemas nacionais, que aparecem disfarçados em sátiras e anedotas inócuas — já que é quase sempre muito perigoso criticar, no Brasil —, e que são "diplomáticas", pois abusam do duplo sentido.

É o caso de "São Coisas Nossas", e também de "Quem Dá Mais?", onde o leiloeiro (quem é ele?) vende o Brasil inteiro (notar ainda a amargura disfarçada do compositor que tantas vezes teve que vender o seu talento, trocando a autoria de canções por algum dinheiro):

/.../
Quem dá mais?
Por um samba feito
Nas regras da arte
Sem introdução
E sem segunda parte
Só tem estribilho
Nasceu no Salgueiro
E exprime dois terços
Do Rio de Janeiro
Quem dá mais?
Quem é que dá mais
De um conto de réis?
Quem dá mais?
Quem dá mais?
Dou-lhe uma, dou-lhe duas,
Dou-lhe três!
Quanto é que vai ganhar o leiloeiro
Que é também brasileiro
E em três lances
Vendeu o Brasil inteiro?
Quem dá mais?[44]

E ainda o clássico, a cada dia mais atual, "Onde Está a Honestidade?", a pergunta sem resposta.

Interessante que, por ironia, a "maldade" (no sentido de malícia) é atribuída ao povo, justamente aquele que sofre os efeitos da malícia, da maldade.

Você tem palacete reluzente
Tem jóias e criados à vontade
Sem ter nenhuma herança nem parente
Só anda de automóvel na cidade

E o povo já pergunta com maldade:
Onde está a honestidade?
Onde está a honestidade?[45]

Amor, fulguração e esquecimento; assim o tema aparece trabalhado em Noel Rosa.

Uma noite, como em "Dama do Cabaré", depois mais nada. O amor que inicia como festa, com foguete e fogueira que ilumina a noite, morre como cinza, leve, apagado, ignorado.

Com seu aparecimento
Todo céu ficou cinzento
E São Pedro zangado
Depois um carro de praça
Partiu e fez fumaça
Com destino ignorado
Não demorou muito a chuva
E eu achei uma luva
Depois que ela desceu
A luva é um documento
Com que prova o esquecimento
Daquela que me esqueceu
Ao ver o carro cinzento
Com a cruz do sofrimento
Bem vermelha na porta
Fugi impressionado
Sem ter perguntado
Se ela estava viva ou morta
A poeira cinzenta
Da dúvida me atormenta
Nem se sei se ela morreu
A luva é um documento
De pelica e bem cinzento
Daquela que me esqueceu[46]

E o eu lírico muda de ideia, sua cor não é cinza, é a "cor inexistente".[47]

Silêncio de uma parte de outra, por amor ou por desprezo. Desprezo por amor, amor por desprezo, como em "Pra que mentir?"

Pra que mentir
Se tu ainda não tens
Esse dom
De saber iludir
Pra que
Pra que mentir

Se não há necessidade
De me trair
Pra que mentir
Se tu ainda não tens a malícia
De toda mulher
Pra que mentir
Se eu sei que gostas de outro
Que te diz
Que não te quer

Pra que mentir tanto assim
Se tu sabes que eu já sei
Que tu não gostas de mim
Se tu sabes que eu te quero
Apesar de ser traído
Pelo teu ódio sincero
Ou por teu amor fingido[48]

Só que o poeta malandro é também sofista, e apresenta o mesmo tema sob vários pontos de vista diferentes, como vemos em “Tudo o que você diz”,

Tudo o que você diz
Com a maior lealdade
É mentira
É usar de falsidade
Fale a verdade

Toda gente fingida
Paga o mal que fez nessa vida
Por encher de ilusão
Um pobre coração

Podes crer que a mentira
O sossego sempre nos tira
Fale sempre a verdade
Mesmo sem ter vontade[49]

“Mentir”:

Mentir, mentir
Somente para esconder
A mágoa que ninguém deve saber

Mentir, mentir
Em vez de demonstrar
A nossa dor num gesto ou num olhar

Saber mentir
É prova de nobreza
Pra não ferir alguém com a franqueza

Mentira não é crime
E é bem sublime
O que se diz
Mentindo pra fazer alguém feliz

É com a mentira que a gente se sente mais contente
Por não pensar na verdade
O próprio mundo nos mente
Ensina a mentir
Chorando
Ou rindo
Sem ter vontade
E se não fosse a mentira ninguém mais viveria
Por não poder ser feliz
E os homens
Contra as mulheres na Terra
Então viveriam em guerra
Pois no campo do amor
A mulher que não mente
Não tem valor[50]

E "Você só...mente":

Não espero mais você
Pois você não aparece
Creio que você se esquece
Das promessas que me faz

E depois vem dar desculpas
Inocentes e banais
É porque você bem sabe
Que em você desculpo
Muita coisa mais

O que sei somente
É que você é um ente
Que mente inconscientemente
Mas finalmente
Não sei porque
Eu gosto imensamente de você

E invariavelmente
Sem ter o menor motivo
Em um tom de voz altivo
Você quando fala, mente

Mesmo involuntariamente
Faço cara de contente
Pois sua maior mentira
É dizer prà gente
Que você não mente[51]

E mostra sua posição mais genuína, em "Filosofia":

O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal
Do meu nome
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se eu vou morrer de fome
Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomodo
Que você me diga
Que a sociedade
É minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba
Muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia

Que tem dinheiro
Mas não compra a alegria
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva a hipocrisia[52]

Não se pode saber até que ponto este irregular e evadido estudante de medicina estava a par das mais novas produções da poesia de sua época no país e no mundo. Se fez "flores do mal" em aquarela, talvez porque tropicais, não é simbolista, nem parnasiano, como tantos outros letristas de seu tempo. Por exemplo, "Quem Dá Mais?" é de 1932. "Cinzas", de Cândido das Neves, é de 1937 (compare-se ainda com "Cor de Cinza").

Muitas outras canções mostrariam o mesmo ecletismo de elementos românticos e parnasianos em quase todos os autores contemporâneos, assim como se pode notar no citado Cândido (Vicente Celestino, Orestes Barbosa, Catulo da Paixão Cearense etc.).

Além das temáticas da marginalização já mostradas, o duplo sentido, o uso do coloquial, as piadas, a malícia e o humor, Noel inventa recursos a cada letra, criando uma expressividade toda própria, explorando aspectos do canto, do ritmo, da fonação; como em "O Gago Apaixonado".[53]

Ou ainda outras invenções originalíssimas, como o "samba epistolar" "Cordiais Saudações":

Estimo que este mal-traçado samba
Em estilo rude na intimidade
Vá te encontrar gozando saúde
Na mais completa felicidade
Junto dos teus confio em Deus
Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei
Eu hoje sinto saudade
Daqueles dez mil réis que eu te emprestei
Beijinhos no cachorrinho
Muitos abraços no passarinho

E um chute na empregada
Porque já se acabou o meu carinho
A vida cá em casa está horrível
Ando empenhado nas mãos de um judeu
O meu coração vive amargurado
Pois minha sogra ainda não morreu
Sem mais para acabar
Um grande abraço queira aceitar
De alguém que está com fome
Atrás de algum convite pra jantar
Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo manda-me algum
Rio, 7 de setembro de 31
(Responde que eu pago o selo)[54]

Ou o "samba anatômico" "Coração", uma espécie de exorcismo das aulas de anatomia, que transmutadas em poesia recriam a linguagem científica, produzindo um saber que não é anatômico e nem a medicina pode abranger, mas que é um saber real, uma gaia ciência de afetos (e fazem lembrar do famoso verso de Maiakovski):

Coração de sambista brasileiro
Quando bate no pulmão
Faz a batida do pandeiro[55]

Não tenho, no corpo do texto, me referido a parceiros porque estamos tratando das letras, e, quando havia parceria, evidentemente o trabalho com as letras ficava por conta de Noel.

Exceção é esta hilariante resposta que Noel dá na segunda estrofe à provocação da letra e da música de Sílvio Caldas, que está na primeira estrofe:

Eu tenho uma cabrocha
Que mora no Rocha
E não relaxa
Sei que ela joga no bicho
Que dança maxixe
E que dá muita bolacha

Eu tenho um filho macho
Com cara de tacho
Que além disso é coxo
Ele me faz de capacho
Qualquer dia eu racho
Esse carneiro mocho[56]

A crítica e a autocrítica, na encruzilhada econômica, dão oportunidade a Noel de criar outro samba único, o inventivo "Com que Roupa?", em que o eu lírico declara:

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar[57]

O que tínhamos? De um lado o poeta malandro, que se recusa a trabalhar, a ser machista e a ser grosseiro. De outro lado uma cidade grande, no mais das vezes linda, mas crua, fria, indiferente, hermética.

Entre os dois apareceria então o duplo vaporoso da cidade, que é a cidade do poeta, feita de sensações soltas, escura, cristalina e movente; uma rede de afetos e perceptos. O poeta não é ninguém, ele é esse alguém particularmente corajoso, que, ao ouvir o apito da fábrica, que, se lhe fere os ouvidos, ao menos faz propaganda da mulher, começa a devanear, a sonhar com a amada, e a batucar uns versos no balcão do bar:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
Ou está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro?

Você no inverno
Sem meias vai ao trabalho
Não faz fé no agasalho
Nem no frio você crê
Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

Nos meus olhos você lê
Como eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito soturno
Vou virar guarda noturno
E você sabe por quê
Mas o que você não sabe
É que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você[58]

Nestas considerações não estamos levando em conta toda a riqueza das melodias e harmonias de Noel, só ou com parceiros. A tão expressiva "Três Apitos", em que a melodia se integra ao tema da letra e o multiplica, é inteiramente dele[59].

O poeta-malandro também tem seus referenciais, dentre as suas personagens. "João Ninguém" seria talvez o grande ideal do poeta: não trabalha, não se arrisca, não tem vintém — mas joga, ama e vive. Ele não se dá ao luxo de ter inimigos, ou ideologia,

ou opinião. É quase que um mestre zen. E, no entanto, é figura facilmente encontrada em qualquer beco ou esquina do país:

> João Ninguém
> Que não é velho nem moço
> Come bastante no almoço
> Pra se esquecer do jantar
> Num vão de escada
> Fez a sua moradia
> Sem pensar na gritaria
> Que vem do primeiro andar
>
> João Ninguém
> Não trabalha um só minuto
> Mas joga sem ter vintém
> E vive a fumar charuto
> Esse João
> Nunca se expôs ao perigo
> Nunca teve um inimigo
> Nunca teve opinião
>
> João Ninguém
> Não tem ideal na vida
> Além de casa e comida
> Tem seus amores também
> E muita gente
> Que ostenta luxo e vaidade
> Não goza a felicidade
> Que goza João Ninguém[60]

Compare-se esta letra com a do samba "Vela no Breu" de Paulinho da Viola.[61]

Então, o poeta-malandro, que vive na cidade de concreto e foge dela com seu duplipensar, e vive agora em seu duplo de cristal, será que ele vive numa cidade feliz? Depois de escrever tantas "flores do mal" em cores vivas, metralhadora giratória atacando a corrupção geral de nossa sociedade[62], reduzindo suas necessidades ao mínimo possível — pode-se dizer que o poeta é feliz?

Deleuze fala em três sínteses do tempo relacionadas ao humano, não obstante o tempo subsistir por si. A primeira é o passado, ao qual se liga a faculdade da memória. A segunda é o presente, que está ligada ao hábito. A terceira é o futuro, com a qual se agencia a faculdade do pensamento.

O futuro é o tempo da criação, da libertação. É ali que podemos criar numa nova forma de vida, para nos desvencilharmos dessa forma comum, esvaziada, niilista. É no futuro que se escapa ao tédio, à rotina; mas também a uma forma de homem já estupificada, que não se angustia mais com o tédio nem teme a rotina.

E o poeta vai encontrar sua felicidade justamente na ligação com o pensamento, que lhe abre as portas para a criação e a terceira síntese do tempo — o futuro.

> Arranjei um fraseado
> Que já trago decorado
> Para quando te encontrar
> Como é que você se chama?
> Quando é que você me ama?
> Onde é que vamos morar?
>
> Como eu vou indagar
> Quando é que eu posso lhe encontrar
> Pra conseguir combinar onde é o lugar
> Em que você quer morar?
>
> Como vou saber ao certo
> Quando é você vem ficar perto
> De quem já designou onde é o lugar
> Do nosso lindo *château*?
>
> Como é que você se chama?
> Quando é que você me ama?
> Onde é que vou lhe falar?
> Como é que você não diz
> Quando é que me faz feliz?
> Onde é que vamos morar?[63]

Pode-se tomar o poeta como um mestre, e fazer com ele um aprendizado não apenas especificamente de poesia, mas um aprendizado para a vida? Ouvir os sambas e as canções de Noel Rosa e tirar dali uma ética, e procurar segui-la? E por que alguém faria sito? Por que alguém abandonaria a comodidade de sua rotina, a certeza de suas escolhas, por algo tão nebuloso quanto um poema, uma canção?

A nebulosidade é proposital e singular, ela é o grande trunfo de um poeta que recusa os trilhos e muros que levam à fábrica, à escola e ao presídio (por que alguém se torna malandro?). Ele consegue uma outra via para viver a sua vida, até o fim em liberdade e plenitude. Se, em última instância, morre de inanição (Noel praticamente não comia, e se supunha que era devido à deformação do maxilar inferior causada pelo fórceps no parto — porém não é tão óbvia assim a causa de sua recusa, pois "o samba mata a fome"), e ele se torna anoréxico e sai do corpo funcional, para viver a plenitude de um corpo expressivo, qual o drama? A maioria morre de fome ou de doenças provocadas por comer demais, e o que se ganha? Não pretendo concluir nada, nem fechar, gostaria de abrir mais, provocar novas inconclusões, novas alternativas e retroalimentações, pois é o próprio Noel que nos diz em metalinguagem que

> Tudo aquilo que o malandro pronuncia
> Com voz macia /.../
> Não tem tradução[64]

O MAGO ARTICIAL RUBEM FONSECA

(Publicado originalmente na Intersignos; revista acadêmica do curso de Letras da Faculdade CCAA, volume 1, nº 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 43-52.)

José Rubem Fonseca acredita, como Joseph Brodsky, que a verdadeira biografia de um escritor está nos seus livros. Por isso, ou apesar disso, não gosta de revelar dados de sua vida pessoal. Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925, mas vive no Rio de Janeiro desde os 8 anos de idade.

Rubem Fonseca produz contos, romances e roteiros violentos, que tratam de temas caros aos *romances negros* do tipo *best seller*, livros que alguns chamam de paraliteratura[65], e que às vezes se vendem em bancas de jornais.

Aparentemente, a um leitor menos avisado, suas obras poderiam também apelar para as fórmulas fáceis dos "mais vendidos": sexo, mistério, violência, armas, suspense, finais inesperados, frases rápidas, parágrafos ágeis, ação quase sem descrição, uma dicção atlética, sem adiposidades, impecável.

À parte serem seus livros *best sellers* efetivos, pois vendem bem, não podemos pensar que sejam apenas isto. Há aí algum tipo de para-literatura ou ainda de pára-literatura, o que não se constitui em fraqueza artística ou intelectual. São romances e contos que trabalham o tempo, e o tempo todo com simulacros

e simulacros de simulacros[66], recusando totalmente todo e qualquer tipo de naturalismo filosófico ou literário, apesar de não partir para radicalismos de linguagem (verbal ou literária).

Há uma espécie de ilusionismo, de magia de circo, nas histórias do mago artificial, tão bem feitas que realçam o seu artificialismo, tão agradáveis/desagradáveis, que irritam, ou fazem rir, e, às vezes, fazem rir e irritam ao mesmo tempo. Desde seus primeiros contos até seus mais recentes romances predomina a preocupação em produzir uma escritura com estrutura cinematográfica (a par de escrever reais roteiros para o cinema), ao mesmo tempo que produz teoria da arte em metalinguagem, ideias sobre artes plásticas ou teatro, poemas-contos, tudo se imbricando de forma labiríntica. Rubem Fonseca é um dos grandes contistas pós-modernos brasileiros, que ombreia com mestres do gênero, como o moderno Mário de Andrade e o realista Machado de Assis.

A teoria do pós-modernismo é muito controvertida, no entanto, penso que não podemos considerar as produções sociais e culturais do ocidente posteriores à segunda guerra, à bomba, à robótica, à cibernética, à informática, ao início da conquista espacial, à contracultura e à queda do muro como ainda consistentes com o mesmo solo epistemológico modernista da primeira metade do século XX. Leitores de *As Palavras e as Coisas* de Michel Foucault entendem, com rigidez acadêmica, que sempre será modernismo enquanto ainda houver ciências humanas e a forma homem. Observamos que mesmo de dentro das ciências humanas a forma homem está sendo ultrapassada, como prova por exemplo a obra de Carlos Castaneda.

O que mais irrita em Rubem Fonseca, irritar sendo aqui uma palavra esotérica, misto de provocar, fascinar e fazer rir com um certo terror, é que não podemos ali mais antever naturalismo ou ficção artificiosa, e sim apenas um duro e cristalino artificialismo, que produz concomitantemente romances que se chamam de

vida onde quer que ocorram, sem que com isso possam ser considerados mais naturais ou menos artificiais.

A obra de Jorge Mautner foi toda influenciada por uma babá que o levava desde pequeno aos cultos do candomblé; há aí um paralelismo muito curioso com Rubem Fonseca, cuja babá namorava um bilheteiro, e desde os dois anos de idade do futuro escritor, o levava diariamente ao cinema, onde ele assistia às sessões.

Rubem Fonseca é o escritor que mais faz a comunicação das mídias entre nós; não só entre cinema e literatura, mas entre todas as artes, como realizador e pensador, RF é transdutor, o que significa, faz a transdução, a "tradução" de uma mensagem constituída em um certo código para outro código.

Caetano Veloso revela nos agradecimentos do seu alentado e bem escrito volume *Verdade tropical*:

> Rubem Fonseca (que, num diálogo telefônico internacional com Cristiana Lavigne, ajudou a resolveu um problema de informática) leu o material já organizado e, entre comentários muito encorajadores (também ao telefone), aconselhou (na verdade impôs) três cortes curtos e precisos como as frases que o fizeram famoso. (Duas dessas ordens foram imediatamente seguidas à risca, e uma delas – depois de muita hesitação — apenas em parte.)[67]

No mesmo ano, 1997, RF ainda defende ardorosamente em público o Chico Buarque escritor, como conta em seu site o jornalista Geneton Moraes Neto:

> O escritor Chico Buarque de Hollanda recebeu, em Londres, um julgamento em dose dupla (primeiro,verbal; depois, por escrito) de um dos mais bem sucedidos autores brasileiros — Rubem Fonseca, o recluso autor de sucessos como *A Grande Arte* e *Agosto*. O cenário não poderia ser mais londrino: às margens do Rio Tâmisa, no Royal Festival Hall, num salão de onde se podia avistar,

através das grandes vidraças, a imponência do Big Ben, numa noite clara deste fim de primavera britânico. Os escritores Rubem Fonseca, Chico Buarque, João Gilberto Noll e Patrícia Melo participaram de uma sessão de leitura de trechos de seus livros. Seguida de um rápido debate com o público, a sessão foi promovida para marcar o lançamento da tradução inglesa de obras de Fonseca(*The Lost* Manuscript/Vastas *Emoções e Pensamentos Imperfeitos*), Noll (*Hotel Atlantico*), Patricia Mello(*The* Killer/O *Matador*) e Chico Buarque (*Benjamin* e *Turbulence*).

Diante de uma plateia que superlotou o auditório de uns cento e cinquenta lugares, Rubem Fonseca, o escritor que jamais dá entrevistas, assumiu o papel de defensor público das virtudes literárias de Chico Buarque. A reação de Fonseca foi causada pela pergunta deste correspondente — que quis saber o que é que Chico Buarque tinha a dizer aos críticos que o consideram uma espécie de "intruso" entre os escritores.

Bem-humorado, Chico Buarque disse que se limitaria a traduzir para o inglês a pergunta, feita em português, porque Rubem Fonseca é que iria responder. Fonseca aceitou a missão, na hora. Depois de dar uma baforada num charuto, disse, em inglês:

— Quero dizer que Chico Buarque sempre foi um escritor — a vida inteira. E é um poeta. Noventa e nove por cento dos críticos elogiaram os livros de Chico. Somente um crítico o tratou como um "outsider". Somente um! Nós, escritores, consideramos Chico Buarque um escritor. Em nome de todos os escritores, quero dizer que temos orgulho de ter Chico Buarque entre nós!

/.../ Vestindo um paletó marron claro, sem gravata, com barba branca e grisalha e cabeleira rala, Rubem Fonseca terminou se mostrando o mais desenvolto entre os autores na hora de fazer uma performance no palco improvisado. Terminada a leitura de trechos das obras de cada um, os autores enfrentaram uma sessão de autógrafos. Rubem Fonseca aproveitou a chance para dar por escrito, ao autor da pergunta sobre a reação dos críticos aos livros de Chico Buarque, um veredito de cinco palavras, datado e assinado ("Rubem Fonseca — June, 1997):

— Chico é um grande escritor.

Sentado ao lado de Chico Buarque, a quem mostrou a frase que acabara de escrever num exemplar da edição inglesa de *Estorvo*, Rubem Fonseca estava sorridente, mas não escondia uma ponta de irritação com a citação aos críticos que questionaram o sucesso literário de Chico:

— Qual é, oh cara? — disse a este correspondente.

Se depender da critica britânica, Rubem Fonseca não terá nenhum motivo para se preocupar com o amigo: *Estorvo* mereceu elogios dos críticos de jornais importantes como The Times ("A qualidade da prosa efetivamente exprime a desorientação de uma sociedade no abismo da anarquia") e Independent ("A técnica narrativa é tão imprevisível quanto um trecho de uma improvisação de jazz").[68]

Os dois episódios revelam também o quanto RF é generoso.

Em 2004 foi publicada pela Companhia das Letras a reunião *64 contos de Rubem Fonseca*[69]. Cada montagem dos contos, cada forma como eles são reunidos, lhes dá uma outra cara, e significados saltam à vista, tornando ainda mais pertinente a sua fruição, possibilitando novos recursos, agenciando novas relações. É como ler contos novos, mesmo quando já tenhamos lido as coletâneas originais.

O livro de estreia de José Rubem, como o chamam seus amigos, foi *Os prisioneiros*[70], um volume de contos, gênero no qual se firmou a partir daí como um mestre.

/.../ Em seus contos, a influência do cinema quase que só transparece na linguagem ágil e elíptica do autor. Há um médico que se parece com Carlitos em "Os Prisioneiros", uma frustrada ida ao cinema em "Madona", um cartaz do filme "Bom-Dia Tristeza" em "Relatório de Carlos", e uma acusação ao escritor de "Corações Solitários" de que teria plagiado um filme italiano — o que é pouco se comparado com as referências acumuladas em seus romances. Em "O Caso Morel", um personagem roda filmes em super-8 e uma mulher sonha com a carreira

> cinematográfica. Wexler, o sócio de Mandrake em "A Grande Arte", herdou seu nome do diretor de fotografia Haskell Wexler. Fala-se, em "Bufo & Spallanzani", de Clara Bow e Jean Harlow, de filmes dublados, e um encontro é marcado na porta do cine Art-Palácio, em Copacabana.[71]

Depois vieram os romances.

Por exemplo, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o assunto é cinema.[72] É uma verdadeira obsessão do narrador comparar os fatos que vão acontecendo a cenas de filmes, e utilizá-los como fonte de informação sobre a realidade e de inspiração para suas ações.

E pedras preciosas. E ainda, a política soviética, durante todo o século XX, da revolução à Perestroika. Ou a esquerda possível, no Brasil, isto é, a culpa (estabelecida por outros), por não ser de esquerda. E outro motivo de culpa, constante nos seus contos e romances: o autor se sente responsável pelo suicídio da mulher que amava, pois dirigia o automóvel quando do acidente que a tornou paraplégica, e ela era bailariana, e se suicidou. Desde *O caso Morel* que o personagem traz a dubiedade de ser violento e cruel com a mulher, e no entanto se dizer inocente, como se sempre fosse obrigado a agir assim, ou tudo fosse um mal entendido.

> Agarrei-a pelo cabelo, delicadamente, e levei-a para o quarto. "Se você quiser, pode me bater", disse Liliana.[73]

E ainda, o romance é sobre o grande/pequeno contista judeu soviético, Isaak Babel.

A capa brinca com o lugar comum do gênero, das capas dos romances de detetive, com o desenho de um papel amarrotado, onde o título está escrito em letra de imprensa de tamanhos diferentes, e a palavra "imperfeitos" no cursivo imitando manual, com respingos da cor vermelha, tinta ou sangue.

O narrador é um personagem sem nome, cineasta que não sonha imagens, só palavras, pelo humor de ser um personagem de livro, onde não há imagens reais, onde o cinema que a prosa projeta para o leitor é todo imaginário. Ou ainda, a brincadeira meio escondida ou com os conhecidos, pois o autor declara que sua inspiração é sempre de imagens, nunca de ideias ou palavras.

> "Vou resumir: meu sonho é como se estivesse lendo um livro mal escrito."[74]

Referindo-se a esse narrador, Sérgio Augusto observa muito bem que como "a maioria dos narradores e protagonistas de Rubem Fonseca ele é um retrato sublimado de Zé Rubem", e ainda faz um bem informado inventário de algumas das muitas citações e situações cinematográficas do romance e do:

> /.../ herói que parece uma bricolagem dos que Hitchcock manipulou em "Janela Indiscreta", "Intriga Internacional" e "Cortina Rasgada", o novo e excitante thriller de Rubem Fonseca resolve alguma de suas passagens à maneira do mestre. Nenhuma de forma tão explícita como a tumultuada fuga do narrador e sua namorada de um restaurante da Zona Sul do Rio, no final do oitavo capítulo. Encurralado por um bandido, o casal provoca uma confusão no restaurante para atrair — e ser salvo — pela polícia. Não foi assim que Cary Grant livrou-se de dois bandidos durante um leilão em "Intriga Internacional"? /.../ Curiosamente, não há qualquer referência direta a Hitchcock em todo o livro. O autor compara alguns de seus personagens ao atores Sidney Greenstreet, Alexander Knox, Burt Lancaster, Richard Widmark e Charles Laughton, tira o chapéu para um dúzia de cineastas (John Huston, Orson Welles, Max Ophuls, Stanley Kubrick, Henry Hathaway, Ingmar Bergman, Istvan Szabo, Abel Gance, Eric Rohmer, Wim Wenders, Allan Dwan, Roberto Rosselini, Rainer Fassbinder) — deixando Hitchcock oculto por elipse. A homenagem a

> Akira Kurosawa (pág. 115) vale apenas pela a intenção, pois quem dirigiu o filme ("Harakiri") em que o ator Tatsuya Nakadai "abre a barriga com um pedaço de bambu" não foi Kurosawa, mas Masaki Kobayashi.[75]

Pela reversão da piada, pelo sonho sem imagens, só com palavras, por ser um escritor que parece tanto com o autor, pelo autor ter declarado que sua biografia está nas suas obras, e por outras coisas mais, o romance parece um jogo de espelhos, os personagens querendo ganhar vida, e invadir o real, conscientizar-se da sua presença. Como na cena em que o personagem cineasta vê no restaurante um sujeito que parecia seu pai doente, com face esquálida e envelhecida, e quase lhe dirige palavras ríspidas, pois o homem o encara, e é aí que ele percebe que era a sua própria face que via, no espelho (como Boris Schnaidernam[76] observa sobre os contos de *O cobrador*, vemos aí mais uma referência importante a Machado, neste caso, ao seu conto "O espelho"). Quase ao final do romance, quando ele precisa desesperadamente entrar no hospital para conversar com Gurian, e justamente aí seus blefes não funcionam como costumam, ele se vê de novo no espelho, e não se reconhece.

> Havia um espelho no vestíbulo do hospital. Olhei minha imagem e a imagem de Paulino. Paulino parecia um médica de filme americano, limpo, bonito, confiável. Eu parecia mesmo um maluco, de filme francês, em que o limite entre excentricidade e loucura não está bem definido.[77]

Essa autoconsciência atravessando vida e obra pode bem ser a causa de ele se defender, pela boca de seu personagem Boris Gurian:

> /.../ "Você deve estar pensando que sou um velho reacionário tentando denegrir uma das maiores revoluções que a humanidade realizou, não é?

> "Conheço sua biografia", eu disse. "Você pode ser acusado de tudo, menos de reacionário".
>
> "É um erro catastrófico supor que, para consolidar uma revolução, é preciso tirar a liberdade dos artistas. Os soviéticos cometeram esse erro e pagaram caro, muito caro, por isso."[78]

Pois o livro, a par ser uma declaração de amor a um escritor de várias formas injustiçado, um homem fraco diante da gigantesca estrutura estatal que o engoliu, e que se revela para o narrador como o maior contista de todos os tempos, é também um pensamento sobre a revolução soviética, de seus primórdios até o fim, com a Perestroika. É assim que os personagens discutem a política russa e soviética desde Lênin, passando por Stalin, Crushov, Brejeniev, até chegar a Gorbatchev. Há até mesmo o carismático ex-padre curandeiro Corcunda, que nos faz lembrar Rasputin, assim como o frágil Alcobaça traz algo do filho doentio do último czar Alexandre.

Além das citações implícitas e explícitas ao cinema e à literatura, Rubem Fonseca cita sua própria obra, por exemplo, quando o personagem se pergunta o que sobrou de Babel; referindo-se a um cachorro, fala:

> Só restara dele a minha memória e uma coleira – nada. E o que restara de Bábel? Palavras, como a coleira do meu cão – nada?

Outra referência é uma verdadeira homenagem a Guimarães Rosa, nascido na cidade pela qual passa o ônibus do personagem, "um lugar onde nascem pessoas importantes", "Cordisburgo só poderia me alegrar"[79].

É como ler vários livros muito compactados e rápidos, aglomerados num só livro.

Um deles é sobre a literatura, Fonseca não fala de cinema,

fala sobre a escrita e a ficção, a qual, para ser bem compreendida hoje em dia, precisa ser comparada com, iluminada por e diferenciada do cinema (ver, por exemplo, as discussões com Gurian, em que este representa a literatura, enquanto o narrador fala pelo cinema):

> "Puchkin dizia que precisão e brevidade são as principais qualidades da prosa. /.../ O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada."
>
> /.../
>
> Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor.[80]

Há a inquietante questão dos religiosos que exploram a fé do povo, mostrada por José, o irmão do protagonista, que vai ficando cada vez mais rico com sua pregação, e compra um canal de tv e quer ser político, talvez até presidente.

> José sabia vender. Deixara de estudar, ainda menino, para vender coisas. Fora camelô, vendendo bugigangas contrabandeadas, depois vendera enciclopédias de porta em porta, depois carros usados, agora vendia a salvação das almas.[81]

O próprio narrador vai relativizar o conceito que tem do irmão;

> /.../ Evidentemente os empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas, computadores, cerveja, livros? E quem é que não pensa em lucro?[82]

Todos são cruéis, sob a camada falsa da aparência, como o brilho do diamante verdadeiro; como na cena em que o médico quer obrigar o personagem a urinar na frente da enfermeira, e mostra sua impaciência e brutalidade, com seu olhar rancoroso, ameaçando colocar uma sonda[83].

O irmão José traz a dupla ironia de seu nome, pois é realmente irmão do narrador, e o personagem bíblico foi traído pelos irmãos e se salvou por saber interpretar sonhos, e o problema do protagonista está todo entremeado com seus sonhos surrealistas, e o segredo do roubo do diamante é revelado pelo sonho do amigo, que ele não perdoa por roubar, assim como não perdoa ao irmão, mas com a maior facilidade do mundo justifica o seu próprio roubo das pedras preciosas e do manuscrito.

Os dólares jorram na vida dos dois personagens, sem que eles deem muita importância para isso, tal é a sua fartura. O narrador chega a rasgar dólares num restaurante, para convencer a namorada a viajar – e Rubem Fonseca mostra que ele mesmo o fez, quando nos conta que as cédulas estadunidenses são muito resistentes e difíceis de rasgar, o que ele só pode ter averiguado tendo-o feito ele mesmo, brincando de mesclar ficção e realidade, e razão e loucura, glosando o mote que diz que só um louco é que rasga dinheiro.

O único valor do personagem que é aceito, ou pelo menos noticiado, por todos, é ter filmado *A guerra santa*, baseado em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. E aí, mais uma vez, o personagem aparece como um ladrão, um aproveitador. Sua quase namorada Liliana acusa-o de ignorância salvadora:

> "Mas sabe por que *A Guerra Santa* deu certo? Primeiro porque o Euclides da Cunha escreveu a história e o personagem central era Antonio Conselheiro, não era merda nenhum de Bábel. Conselheiro nunca leu Maupassant. Cagava para Maupassant."

> "Eu escrevi o roteiro."
> "E a segunda razão do sucesso do seu filme pode ser explicada pela mesma palavra que Orson Welles usou ao explicar como teria conseguido as inovações cinemáticas de *Citizen Kane*: ignorância. Você não sabia nada de cinema, quando fez aquele filme. Foi salvo pela própria ignorância."[84]

Outra camada desse livro, além dos saberes que agencia, Bábel, a política, as pedras preciosas, o cinema, é aquela que fala da artificialidade das coisas, na nossa realidade e sociedade atuais. O livro começa assim, com tudo girando, se desfazendo, o protagonista caindo num abismo, por causa da pseudo-síndrome de Menière, mais uma aula que nos dá. Note-se que nem a sua doença é verdadeira, é uma síndrome falsa, como o pseudônimo de Bábel. E o livro fecha com o personagem confundindo as jóias verdadeiras, causa de tantas atrocidades, com os vidros coloridos do costureiro, que se fantasiava com temas megalomaníacos, como sói acontecer, e nesse ano teria uma fortuna oculta em sua pretensa falsa fantasia de luxo. Depois ele se agarra a um poste de ferro como se fosse uma árvore, e reitera a frase título, que citara no início, atribuída por Shakespeare ao sonho, e pelo herói do livro a tudo. É apenas quando ele explica à intelectual alemã Veronika a sua pseudo-síndrome que faz sentido o nome da primeira parte do livro, "A linfa do labirinto" (p. 120). A segunda se chama "Manuscrito", a terceira "O diamante Florentino".

> "/.../ Mas a rigor não existe essa coisa chamada documentário, tudo é montagem, tudo, no cinema, é fictício, de uma forma ou de outra."[85]

O balé dos mendigos, que vai ser o filme que vai levá-lo a conhecer Ruth, a bailarina e coreógrafa por quem se apaixona, é

outra ideia de transdução, da arte intersemiótica de Rubem Fonseca, uma sugestão que pode ser balé, filme, happening etc, além de ser engraçada, de participar desse humor fino que permeia sua obra.

As brincadeiras são muito reveladoras, como na entrevista:

> "Qual o seu sonho de consumo?", ela perguntou.
> "Acreditar em Deus", eu disse.
> "Isso mudaria alguma coisa?"
> "Talvez o meu estilo. Minha linguagem é assindética, cheia de elipses de conjunção. A fé tornaria meu estilo hiperbólico, polissindético."[86]

O nome de seu contista preferido, pelo qual vive tantas aventuras, é também um signo da contemporaneidade, pois nos faz lembrar da torre de Babel, quando a diversidade das línguas foi criada, e os homens passaram a não conseguir mais se entender uns aos outros. Os personagens de Rubem Fonseca vivem o tempo todo num mundo babélico.

Em 1989, quando da queda do muro de Berlim, a rede Manchete de televisão, do Rio de Janeiro, mandou um repórter entrevistar transeuntes que comemoravam nas ruas da capital alemã, para o programa Documento Especial. Entre eles havia um brasileiro, que deu ao repórter o nome de Zé Rubem, ao lado de uma linda loura, que falava português com perfeição e mentiu ser brasileira também. Os dois falaram alguma coisa sobre o acontecimento histórico, e o repórter foi adiante, sem perceber que entrevistara Rubem Fonseca. Quem seria aquela mulher ao seu lado? Veronika?

Na cena em que o narrador está preso pelos contrabandistas de jóias, numa fazenda próxima a Diamantina, de propriedade de Alcobaça, ele conta que gostava de observar e lidar com aranhas e escorpiões, quando criança. Na narrativa, encarcerado,

ele de novo se distrai admirando insetos e ratos, assim como Johannes Abrecht, protagonista de "O Besouro Dourado" de Bruno Frank, que, na cela se identifica com um besouro, no qual deposita todo seu afeto[87].

Há ainda, nesta passagem, bem como no ambiente de irrealidade de todo o livro, algo do instigante Assis Brasil de *Os que bebem com os cães*. Um professor de literatura preso como um animal inferior, humanocentrismo, numa estreita cela, esquecido de quem era, o que fazia e por que está ali. Luta para recobrar a memória, espezinhado, aviltado no âmago de seu ser, deixa de ser homem.

Torna-se um ser semiconsciente, vivendo de impulsos, claro-escuro, fome-caldo nojento, sede/sujeira-água, fazendo amizade com os ratinhos felizes, dos quais não entende ainda a língua, como o cineasta de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* de Rubem Fonseca se distrai admirando insetos e ratos.

No pátio onde os semiconscientes tomam banho, bebem água e lavam os trapos num instante único, os guardas armados, um céu azul que talvez seja um toldo pintado. A caverna de Platão é a ditadura. E a memória é sensacional em muitos sentidos, mais de cinco; o professor de literatura perde a forma. Liberdade é escrever com todo o coração a palavra qualquer, mãe, mulher, liberdade, homens, qualquer grito serve, levantem a cabeça!, a lei está escrita no coração, com o sangue nos pulsos se esfrangalhando no muro áspero, é tocar a superfície com sua luz, ato permitido e tolerado e até incentivado tacitamente, pelos guardas, impávidos robôs.

Depois de escrever histórias cinematográficas, citando sem parar (implícita ou explicitamente) cenas de filmes clássicos, e de fazer de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* um filme de papel sobre um filme que nunca se fará sobre um romance de Isaac Babel que nunca se escreveu, e escrever roteiros originais

e adaptar seus textos para o cinema, transformando-os em roteiros, Rubem Fonseca faz em *O Selvagem da Ópera* um romance-biografia (sempre simulacros) que já é um filme, um roteiro para um filme, um romance não escrito mas entrevisto sobre um roteirista que está escrevendo um roteiro para um filme, e que será, este, *O Selvagem da Ópera*.

Do livro *Confraria dos espadas*, o conto "Um dia na vida de dois pactários", é um poema, conto curto, muito, e muito mais[88].

Esse conto ou poema é a senha para a compreensão do livro, e mesmo da obra de RF como um todo.

O volume de contos *Secreções, excreções e desatinos* é monográfico, trata de várias formas de secreções e excreções humanas, tornadas interessantes pelos desatinos das pessoas, em relação a elas.

Outro corcunda aparece, como em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, agora no conto "O corcunda e a Vênus de Botticelli", cuja personalidade nos faz lembrar do valente e voluntarioso anão de *A grande arte*. A capa da edição original busca neste relato a inspiração, e reproduz a figura de deusa, retratada em seu nascimento marítimo e celeste, pelo pintor renascentista. O corcunda ainda nos faz lembrar daquele outro, de Notre-Dame, pela oposição ser telúrico, como um duente e gnomo, com uma imagem luminosa de mulher, que leva para o pensamento do divino. No caso do personagem de Victor Hugo, a heroína e o nome da catedral falam da religião católica. No caso deste personagem agora, é diante da imagem pagã da mulher e da deusa do amor que ele se coloca como um aspirante, um adorador, um sitiante.

Fonseca busca na sua azáfama racionalizada de contista, como um estudioso de casos aberrantes, ou um expositor de monstruosidades, recobrir todas as emanações e secreções humanas, sublimizadas, não pela moral, pelo ideal, mas pela própria necessidade orgânica e psicológica, de afeto e conforto.

Assim as fezes figuram como a questão do conto

"Copromancia", no qual RF ainda cita ironicamente outra narrativa curta sua, do livro *Histórias de amor*, na qual o personagem masculino só consegue sentir desejo por sua amada ao flagrar um grande troço de suas fezes:

> Falei-lhe da minha surpresa com a sua reação, mencionei o fato de ela ter detestado um dos meus livros, que tem uma história envolvendo fezes, e Anita respondeu que o motivo de sua aversão fora outro, o comportamento romântico machista do personagem masculino.[89]

O personagem do conto está pois de alguma forma identificado com o autor, o que é um método comum na literatura de Rubem Fonseca, causando perplexidade. É ele esse louco personagem nas vivências anormais que relata? Qual deles?

Outra vez a personagem feminina debocha do narrador e o critica, intelectualmente.

Neste trecho aparece o discurso indireto livre. Mas, nas sua maior parte, os diálogos no livro todo são colocado numa espécie de discurso direto, só que sem travessão nem aspas, outra inovação técnica do autor.

No violento com singeleza, o que só realça o choque, como é comum no autor desde o início de sua produção, conto "Coincidências", o motivo gerador é a caspa. Em "José e seus irmãos", várias neuroses são mostradas numa babélica sessão de análise de grupo. Mas a mais presente obsessão é a de José, que quer escarrar na janela, sobre os passantes. Noutro livro o narrador confessa ter sido esse um dos seus mais prediletos passatempos da infância. O personagem se chama José, como o irmão do narrador de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, e como o próprio autor; e, nos dois casos, ele coloca personagens doentios com o seu nome. Ainda refere o livro de Thomas Mann, de maneira humorística, pois aqui, os irmãos de José são outros

perturbados, incapazes de levar uma vida normal. A gorda viciada em chocolate retoma o tema constante da gula e da gordura, versus a magreza e a abstinência.

Em "A natureza, em oposição à graça", o personagem narrador se salva de uma vida de covardia comendo sangue de touro ou vaca cru. E a graça é justamente o estado sobre-humano a que acede ao praticar a vampiresca hematofagia, que o salva.

Outro personagem, do curto conto "O estuprador", cura um tumor purulento na clavícula da amada, ao sugá-lo com paixão, e sem compaixão. A heroína de "Belos dentes e bom coração" se salva também, no caso da denúncia de adultério feita pelo detetive contratado por seu marido, pela beleza dos seus dentes, e pelo gesto de assoar o nariz na gravata do amante. O detetive deste conto nos lembra daqueles de *Buffo & Sapalanzani* e *Agosto*, sempre mal alimentados, doentios e frágeis.

O personagem de "Beijinhos no rosto" tenta suicídio para não viver com uma bolsa de urina na barriga, mas escapa da morte, e aceita com naturalidade sua nova maneira de viver

Já "Aroma cactáceo" faz lirismo com o odor da boca da mulher amada.

Em "Mulheres e homens apaixonados", todos são como crianças, sérios e infelizes nas festas de crianças aonde levam os filhos, sem coragem para assumir seus sentimentos. Uma esperta feiticeira, que nos faz pensar em "A cartomante" de Machado de Assis, aproxima os casais, ou tenta, pedindo coisas como que a mulher tire cera do ouvido do amado, a quem nem foi apresentada, ou urine sobre sua perna.

"A entrega" nos mostra um bonito e valente detetive negro sendo denunciado para o contraventor que ele deveria espionar, pelo aroma de sabonete de seu suor.

Em "Mecanismos de defesa" um homem tímido, sem sorte

com as mulheres, obtém seu prazer pela observação do esperma. “Encontros e desencontros” trata da menstruação desregulada. E em “Vida” um homem fica com a esposa que já não ama nem acha bela, apenas por piedade, ela que o despreza também pelos seus gases, quando para ele o único prazer que restou é peidar.

ESCRITOR POP

É assim que a orelha de um dos livros apresenta Paulo Coelho, e ele aparece muito à vontade nos programas da tv, mesmo fazendo de sua imagem um personagem cômico, assim como, sem saber cantar, fazia shows de Raul Seixas como se fosse o próprio, já que usava um cavanhaque parecido com o do roqueiro, e dublava suas canções, permitindo que o mesmo cantor fizesse dois shows em duas cidades diferentes na mesma hora (a ironia maior é que uma vez o próprio Raul Seixas foi hostilizado e não permitiram que cantasse, pois pensaram que ele era o sósia dele mesmo), além de vender seus livros por preços baixos em banca de jornal e fornecê-los grátis pela internet e escrever micro-crônicas em jornais populares, já ter sido traduzido em mais de cem idiomas e vendido e lido em quase todos os países do mundo, tendo recebido os mais distintos prêmios que governos e academias europeias oferecem[90], e eleito para a Academia Brasileira de Letras.[91]

Só falta que ele seja escolhido para receber o primeiro prêmio Nobel de literatura nacional, o que é possível e desejável, pela sua qualidade de cartão de visitas para a tão valiosa e ainda ignorada cultura brasileira

Se bem que é muito engraçada essa overdose de títulos e condecorações para um escritor tão popular, coisa que Kafka, Dostoiévski ou Joyce nem sonhariam atingir.

E não me venha Paulo Coelho falar como costuma que a literatura não se faz com *Ulisses* de Joyce, pois a literatura é uma arte, com suas grandes produções e suas progressivas simplificações que vão aos poucos atingir o público, como uma usina de força[92] que produz uma energia mega-watts que vai ser reduzida para poucos watts e assim poder chegar às casas e iluminá-las; e com isso quero dizer que *Ulisses* e outras obras da mesma grandeza e importância são as produtoras de outras grandes obras e mesmo de obras menores, repetidoras, que vão ser as únicas que certa faixa da população vai conseguir compreender e fruir; o que não significa que apenas essas obras mais simples são a "melhor" ou a única literatura.

O crítico Silviano Santiago disse que não vai ler Paulo Coelho, e não gosta, considera lixo, mesmo sem ler. É uma atitude obscurantista, não podemos avaliar uma obra na sua total ignorância, isso é a oficialização do preconceito.

Assim também o é quando uma aluna de mestrado deseja fazer uma tese sobre o autor, e é proibida pela faculdade, sem maiores explicações — não há como explicar, é uma ideia pré-concebida.

A editora francesa que publica os livros do autor só o pode fazer porque o próprio dono se interessou pelos livros, pois a pessoa responsável pela escolha de títulos, que era brasileira, disse que Paulo Coelho não era um escritor de verdade.[93]

O romance *O Zahir* (inspirado num conto de Jorge Luis Borges, a palavra árabe significa algo que domina a mente de uma pessoa, fazendo com que só pense naquilo), publicado em 2005, traz inovações inquietantes dentro da ficção de Paulo Coelho: uma é a apresentação de um personagem escritor que o leitor é levado

a identificar com o próprio autor; a outra é a problematização da questão da fidelidade conjugal. É nesse livro que lemos um personagem (o inspetor) dizer ao narrador escritor:

> Agora que o conheço pessoalmente, irei ler seus livros; na verdade, disse que não gosto, mas nunca os li.[94]

Há várias reflexões e confissões do autor sobre o ofício de escrever, mostrando sua visão e mesmo sua teoria a respeito, toda a angústia do escritor e o desafio que é escrever, comparável a uma viagem pelo desconhecido, à qual ele se sente obrigado, não importando ou até mesmo pesando todo o sucesso que já adquiriu:

> Olhando a multidão reunida para minha tarde de autógrafos em uma megastore no Champs-Elysées, eu pensava: quantas daquelas pessoas tinham tido a mesma experiência que eu tivera com minha mulher?
>
> Pouquíssimas. Talvez uma ou duas. Mesmo assim, a maioria iria se identificar com o que estava no texto do novo livro.
>
> Escrever é uma das atividades mais solitárias do mundo. Uma vez cada dois anos, vou para a frente do computador, olho para o mar desconhecido de minha alma, vejo que ali existem algumas ilhas — ideias que se desenvolveram e estão prontas para serem exploradas. Então pego meu barco — chamado Palavra — e resolvo navegar para aquela que está mais próxima. No caminho, defronto-me com correntezas, ventos, tempestades, mas continuo remando, exausto, agora já consciente de que fui afastado de minha rota, a ilha a que pretendia chegar já não está mais em meu horizonte.
>
> Mesmo assim, não dá para voltar atrás, preciso continuar de qualquer maneira, ou ficarei perdido no meio do oceano — neste momento me passa pela cabeça uma séria de cenas aterrorizantes, como passar o resto da vida comentando os sucessos passados, ou criticando amargamente os novos escritores, simplesmente porque já não tenho coragem de publicar novos livros. Meu sonho não era ser escritor? /.../[95]

São muitos os momentos de reversão do personagem à persona do autor:

> /.../ Estive conversando com amigos que são seus fãs. Acham que uma pessoa que escreve livros como *Tempo de rasgar, tempo de costurar, ou a história do pastor de ovelhas, ou a peregrinação ao caminho de Santiago*, deve ser um sábio, com respostas para tudo.
>
> — O que não é absolutamente verdade, como você sabe.[96]

A que se deve o incômodo que o sucesso da obra literária de Paulo Coelho causa?

E qual é o valor literário real dessa obra?

Pertencer à Academia é e não é importante, é preciso lembrar que muitos cidadãos que nada escreveram, ou só escreveram coisas irrelevantes, foram admitidos nas suas quintas-feiras com chá, às vezes pela sua importância social e no imaginário das pessoas, às vezes pelo abuso do poder político, comum na ditadura militar e ainda na democracia.

Sobre a problemática, colocada em nível de ficção, um dos melhores pronunciamentos, e o mais carinhoso para com a Academia, é o romance *Farda, fardão, camisola de dormir*, de Jorge Amado. Durante um congresso de letras, ocorrido na SUAM, no início dos anos 80, eu perguntei ao romancista como os acadêmicos entre os quais ele estava se sentiam com a invasão do Petit Trianon, relembrando seu livro, e ele respondeu que como no relato, eles estavam conseguindo evitar que elementos alheios ao fazer literário adentrassem suas portas (o que, sabemos, nem sempre é verdade).

Não é o caso de Paulo Coelho, que é um escritor importante, pelo menos, pelo seu volume de vendas e repercussão mundial, só isso já garantiria a sua representatividade literária.

Quanto ao valor artístico, sua própria expressividade comercial parece depor contra ele, para muita gente. Ele seria um dos

"maiores vendedores do mundo", como o título do famoso livro de Og Mandino. Best-sellers e livros de auto-ajuda estão **a priori** sob suspeição, pois têm uma finalidade extrínseca, não literária, e pior, visam muito mais ajudar ao próprio autor, ao seu sucesso pessoal, através de fórmulas fáceis que todos podem entender e achar que aproveitam, quando na realidade sua mentalidade permanece como está, nada de novo acontece ali, são obras que não questionam ou aumentam nosso "sentimento do mundo", na expressão de Drummond, um ótimo exemplo de poeta e escritor que não é fácil nem simples, nem pinta o mundo de cor de rosa, mas que realmente nos faz evoluir.

As características que aproximam Paulo Coelho dos best-sellers de auto-ajuda são: conselhos e visão de mundo otimista; ideias fáceis e simplificadas; enredos singelos e "bonitos"; uma linguagem simples e direta com vocabulário reduzido; utilização "exótica" de alguns dados culturais não concatenados ou analisados e parágrafos curtos com poucas descrições ou digressões.

Muita gente nota a semelhança entre seus livros e suas letras.

Jorge Mautner comentou comigo que ele já fazia **jingles** quando compunha, e agora continua fazendo a mesma coisa, só que sob a forma de livros.

A coisa não é bem assim, porque as letras e os livros de Paulo Coelho são tudo menos conformados, e os **jingles** sempre querem vender um pedaço do **status quo**, que, no entanto, se compra em bloco.

Paulo Coelho teve mesmo a coragem de enviar uma carta aberta ao presidente Bush quando da guerra do Iraque de 2003, em que se coloca contra a guerra e as novas estratégias do colonialismo[97].

E a grande força do que escreve está na coragem e na vontade que tem de mudanças, em realizar uma poética simples, que pode

ser por todos compreendida, mas que não fala o que já se sabe ou se espera, ou repete os mesmos dogmas do senso comum, e sim prepara uma revolução, anseia por algo de novo.

Paulo Coelho apareceu para o público brasileiro escrevendo letras para Raul Seixas, que é outro antropófago ilustre da mpb, apesar e justamente por se ligar tanto ao rock'n'roll e à cena pop internacional.

Raul Seixas foi grandioso, imitando riffs, raptando concepções e arranjos, plagiando mesmo melodias de rocks originais (sem deixar com isso de ser grande compositor e precioso melodista); misturando estilos norte-americanos com ritmos do nordeste brasileiro; discutindo moral e política a partir de uma concepção trágica, repetindo de várias formas a pergunta sobre que faz o ouvinte com sua única vida; utilizando de maneira poética e alegórica muitos mitos e símbolos mágicos, em parceria com Paulo Coelho, com outros letristas (que sempre entravam no seu jogo) ou escrevendo ele mesmo (com grande estro) suas letras.

A ideia e a prática de movimento cultural, de revolução social, artística e filosófica, também aparece na obra de Raul Seixas e Paulo Coelho, nos anos 70, com a tentativa de fundar a Sociedade Alternativa.

O encontro entre Paulo e Raul é um encontro de dois grandes criadores, em que, na amálgama podemos ver os dois estilos correndo paralelos, mas nunca perdendo cada um a sua forma, o seu sentido.

É como o Solimões e o Rio Negro, que depois de se encontrarem, e formarem o Amazonas, continuam mantendo cada um a sua cor, lado a lado, por quilômetros.

O Paulo Coelho das letras ("Loteria de Babilônia", "Al Capone", "Rockixe", "Tu és o mdc da minha vida", "Não pare na pista", entre outras) já tem todos os elementos ótimos ou duvidosos que vão caracterizar o escritor.

Os bons são uma visão original e muito prazerosa do mundo, o sentido da liberdade interior, a crítica da sociedade atual e seus valores em prol da algo que se acredita melhor e que virá, a arte feliz de criar imagens simples e muito belas.

O que é mais duvidoso em tudo isso é a mistificação (que já havia, assumida, nas letras, e que podemos exemplificar com "As minas do Rei Salomão", que diz coisas assim: "E me empresta o seu colar/Que um dia eu fui buscar/Na tumba de um sábio faraó") e a apropriação de textos e ideias alheias num total à vontade (haveria vários exemplos tanto nas letras como nos livros, alguns apontados pelo próprio Paulo, como no caso do enredo de *O Alquimista*, outros não confessados, como na letra de "Canto para minha morte" que é um poema de Jorge Luis Borges que está em *Ficciones*, e que eles simplesmente traduzem e utilizam, sem atribuir os créditos de autoria e parceria).

É certo que são características pós-modernas, principalmente o pastiche e a confusão quanto à questão da autoria, e a mistificação não exclusiva de nosso autor, ela é mesmo uma característica de criação de verossimilhança em boa parte das produções literárias, quando se atribuem supostos autores verdadeiros ao que se vai narrar, e se diz que só se mudaram nomes ou que aquilo é um manuscrito encontrado em algum lugar etc (vários exemplos, inúmeros, podemos citar Umberto Eco de *O nome da rosa*, Manuel Cavalcanti Proença em *O Manuscrito Holandês* e grande parte da produção ficcional de Eça).

Os livros de Paulo Coelho têm fôlego curto, o que também é uma característica atual, que mais representa qualidade do que defeito, para leitores que têm pouco tempo e paciência para ler.

Ficamos na dúvida se suas histórias são romances ou novelas, também pela sua estrutura, que é monodiegética (não traz vários problemas e situações que se cruzam, o que caracteriza um romance, e sim uma só situação para cada relato).

Discutir o valor de sua obra em função de seu esoterismo, se ele é realmente um mago ou não, se passou por aquelas experiências de verdade, isso é uma tolice.

Muitos artistas falam do mundo mágico, como metáfora ou instrumento de ação psicológica, ou ainda como uma arte antiga e que até hoje é praticada, e que tem seus efeitos sociais e individuais; isso no mínimo.

Ou Paulo Coelho tem razão e sua magia, a magia que tantos praticam, tem alcances cósmicos e mexe com tudo. Há várias formas de magia, e a televisão fazendo modas e políticos, ou Raul Seixas com suas letras que deslumbram geração após geração de jovens, são exemplos reais (Paulo Coelho quando perguntado disse que Raul Seixas era um mago da comunicação).

O que importa para quem lê ou ouve a sua obra é o que sente e o que faz com aquilo, e não julgar o quanto há de verdade ou invenção ali.

O Diário de um Mago de 1989 marca uma virada no estilo da escritura de Paulo Coelho, que já tinha antes publicado um manifesto e três livros[98]. A partir de agora o autor se identifica como um mago, e esta obra inaugura o filão que ele vai continuar explorando, com seu lento sucesso, conquista de público, que foi crescendo aos poucos.

Ele, que já fizera dupla com Raul Seixas, vai aqui aparecer com dois orientadores, J. e Petrus, um o seu mestre da Tradição mágica, o outro o guia do Caminho de Santiago de Compostela. O livro contém rituais e exercícios mágicos e envolve o leitor com a simplicidade do narrador que se mostra como um homem comum deslumbrado diante do mistério, e retoma o tema de obras clássicas, como o filme de Buñuel, Via-Láctea, popularizando, vulgarizando o assunto, que perde em fantástico o que ganha em misticismo ao sabor popular.

Paulo Coelho adota em todos os seus livros, sem exceção,

ambientações em outros países europeus (*As Valkírias* se passa quase todo nos Estados Unidos, este livro e *Diário de um mago* têm uma parte passada no Brasil, apenas porque seriam autobiográficos, mas, logo, o autor vai para o estrangeiro, e nenhuma rua ou local do nosso país aparece nos romances; *O Alquimista* se passa parte na África, parte na Espanha); parece quase que uma intolerância quanto à paisagem caseira, ou a necessidade de buscar outros solos, o que muito facilita seu sucesso internacional, ao dar aos seus livros o sabor de internacionalismo intencional (que agrada a estrangeiros que alimentam preconceitos ou ignoram de todo nosso país.).

Já no *Diário de um mago* aparece o pastor de ovelhas Santiago, que vai ser o protagonista de *O Alquimista*, fazendo uma ponta, coisa que acontecerá em quase todos os outros livros do autor; como se o personagem fosse Alfred Hitchcock, que faz pontas em todos seus filmes.

Há muito humor involuntário talvez para o autor, mas que ressalta ao leitor mais cuidadoso, nos livros de Paulo Coelho, na seguinte característica (principalmente nos relatos que se supõem autobiográficos): tudo que acontece com Paulo no caminho de Santiago, e que será considerado por ele como um acontecimento transcendental, pode ser simplesmente um delírio, uma supervaloração de coisas que absolutamente não tinham aquele significado.

Por exemplo, o cigano que tenta roubá-lo no início da jornada, o menino de quem Paulo segura a bola e que lha pede com insistência, o cachorro com o qual ele se embola no sofá da casa da pobre senhora que não estava entendendo nada do que estava acontecendo; tudo isso, entre outros exemplos, é tomado por Paulo e Petrus como sendo lutas com demônios e sinais transformadores, mas podem ser simplesmente coisas comuns

que aconteceram com eles, e às quais eles atribuíram significados maiores apenas por seu desejo de encontrar algum em sua busca, num estilo de delírio de grandeza quixotesco.

A mesma coisa quanto ao mal estar que Paulo sentiu em seu apartamento quando fazia músicas com Raul Seixas nos anos 70, ou o encontro com o anjo no deserto, anjo que ele tanto queria ver e, quando achou que estava na sua frente, ele não teve coragem de olhar (*As Walquírias*). Essa leitura, acessível a qualquer consumidor de sua obra, faz dele um escritor muito mais rico e engraçado, uma espécie de Brancaleone pós-moderno.

*O Alquimist*a (1987) é o melhor livro que Paulo Coelho já escreveu, a meu ver. Pode parecer duro alguém escrever seu melhor livro logo no início da carreira, mas é também sinal de que seu caminho é claro e muito mais espiralado do que linear. *O Alquimista* é onde expressa de forma mais plena a sua essência e a sua alegria, e é o relato mais gostoso de ler, ganhando mesmo em originalidade, ainda que o **leit motiv** seja conhecido e já tenha aparecido em muitos outros autores (inclusive uma história popular holandesa). Não é à toa que é o livro brasileiro mais vendido de todos os tempos[99]. Aqui já aparecem muitas ideias recorrentes em Paulo Coelho, como Alma do Mundo, Lenda Pessoal e Guerreiros da Luz.

Paulo Coelho pode ser um escritor simples no sentido de ser facilmente entendido pela grande maioria da população com baixa cultura geral, mas não é simplório, é mesmo bastante sofisticado; suas chaves alquímicas estão escondidas nos pequenos trechos e margens do texto, muito mais do que na história principal, que é bonita e funcional por si.

Com *Brida* (1990) parecia que Paulo Coelho estava disposto a divulgar todos os aspectos do esoterismo em seus sucessivos lançamentos, pois o primeiro (da sua fase legível, ou o "bom" Paulo Coelho) tratava do mago, o segundo do alquimista, e agora

vinha o da bruxa. Ou os dois primeiros da Tradição do Sol, e Brida da Tradição da Lua.

Ou o masculino e o feminino, ou o Alquimista é o mito do andrógino, porque sua integração total e global se dá pela conjunção do casal alquímico, homem e mulher unificados, como o rebis, o andrógino primordial reencontrado, que se lê no mito Hermafrodite, ligado ao de Narciso.

Brida faz ainda um diálogo com a física quântica, sempre de forma mais popular, ao sabor de uma supervulgarização científica, na figura de Lorenz, o namorado da bruxa, que é físico, e representa o racional masculino Yang que se casa com o irracional feminino Yin nas pessoas; mas também o mágico irrompendo dentro da própria ciência superracional, como no caso da física quântica e seus paradoxos.

Seguiram-se *As Valkírias* (1992), que fala do deserto americano do Mojave, e do processo da canalização para se comunicar com a força divina; *Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei* (1994), sobre a face feminina de Deus; *O Monte Cinc*o (1996), que cria ficções a partir do relato bíblico sobre o profeta Elias; *Veronika decide morrer* (1998), livro elogiado por Umberto Eco, que trata do amor à vida; *O demônio e a Srta Prym* (2000), conto que alude à luta do bem contra o mal.

Onze minutos (2003), nominadamente sobre o amor verdadeiro e a prostituição, na verdade é mais um dos seus livros sobre alquimia, sobre a relação do tempo com o espaço enquanto entidades mágicas, e do corpo humano como o grande laboratório químico da criação.

A rota de Santiago aparece espacializada como um quadro, e seus personagens principais, o casal Maria e Ralf Hart (nomes carregados de simbolismo, Maria a mãe de Jesus, e o nome da mulher de Magdala, Maria Madalena, que pecou e se tornou santa, lembrando ainda da letra "Ave Maria da Rua" que PC escreveu

para RS; e Hart coração), a percorrem sem sair do lugar, durante os dias de sua aproximação. Na verdade, Maria a percorre desde a infância, desde o acontecimento do menino que lhe requisitou um lápis, como uma predestinação.

O relógio é o grande signo deste livro, e de uma maneira mágica aparecem na contrapaca o autor e Maria, na frente do relógio de flores de Genebra, cujo ponteiro das horas está sobre o onze, e o dos segundos sobre o um, como na descrição íntima que faz na obra.

De várias formas o relógio aparece no texto, o relógio é o sexo, mas é o próprio ser humano. E no relógio de flores vemos as horas voarem pelos ares, na conquista de um novo tempo, como no amor real do sexo real, possibilidade do aprendizado, Maria tem sua kundaline despertada, pela queda, com a prostituição e o sadomasoquismo como fundo do poço, e pelo amor verdadeiro.

Paulo ultrapassa o pós-moderno, isto é, o pastiche do pastiche, realizando seu sonho de escrever o livro no livro *Os sete minutos* de Irving Wallace, citando Bandeira misturado com Casablanca e o livro da prostituta, apresentada no posfácio numa tal embrulhada que já não sabemos de onde vem a história, de Maria que lhe escreveu ou lhe contou, ou de todas as prostitutas fãs que lhe pediram autógrafos no bar da Genebra.

O mapa da cidade é outro signo importante do livro, encontrar a rua da queda, a Rue de Berne, é o início da elevação, para o autor, para o leitor, também. De novo, o enredo vem de fora, mas isso não tem importância, Paulo Coelho não é um inventor de histórias, é um produtor de bem-estar pela revelação, um iniciador alquímico das massas.

O Zahir (2005) é romance muito interessante, que mostra evolução, reciclagem do autor, e discute com inteligência questões como amor, sexo, relacionamento, reprodução, filhos,

rebelião, conflito entre gerações e a arte do escritor. É fecundo que um autor brasileiro coloque com tanta abertura a problematização da paternidade, da fidelidade feminina e do amor sem posse ou propriedade privada dos corpos.

Além destes há as adaptações de *O Dom Supremo* de Henry Drummond (1990), *Cartas* de Khalin Gibran (1998).

Histórias de pais, filhos e netos (2001); *Maktub* (1994) e *O Manual do Guerreiro da Luz* (1996) são coletâneas de máximas e historinhas.

Conheci Paulo Coelho através das letras das canções do Raul que tocavam na rádio na década de setenta, e desde então soube exatamente o que ele era, e ele já era famoso pra mim antes de lançar seus livros.

Na década de oitenta fui à sua livraria Shogun, que pertencia a ele, o que eu não sabia na época, propor a edição de um livro meu, e conheci Cristina Oiticica, sua esposa, que eu achei linda, e me perguntei quem seria o felizardo homem daquela mulher. Havia ali um livro de Paulo Coelho para vender, *Arquivos do Inferno*, que eu protelei para comprar depois, pois já sabia o que encontraria quando o lesse.

Pois é, (com toda a polissemia), Paulo Coelho é muito bom.

Ou, como disse uma vez Jorge Amado, sorrindo para os críticos intolerantes: "Escreva um continho".

ME DA LHÃO

O escritor, e, principalmente, o contista Machado de Assis é uma das poucas unanimidades nacionais. Produtor de um texto fino, refinado, de humor cáustico, corrosivo, meticuloso, quase sempre sentido em sua vasta obra, que experimenta os gêneros da época, o romance, a novela, o conto, a poesia, o teatro, a crônica, a crítica e o ensaísmo. Seu humor sério, ou sua carnavalização de fraque, é paradoxo haurido e transmutado de seus mestres ingleses, especialmente Swift e Sterne (o qual consta que foi influenciado por Rabelais, de quem mudou o tom e conservou o espírito).

A literatura brasileira se vê, como é natural, dividida em posições até certo ponto antípodas. Os que pregam o experimentalismo e os que produzem algum tipo de realismo *lato sensu*, ambos têm em Machado fonte de inspiração; os que desmontam pela crítica cabal e feroz e os meticulosos que querem fazer o que ainda não foi feito, todos podem se mirar no espelho de Machado. Se até nos romances-invenções de Oswald de Andrade, Samira Mesquita vê o desdobramento genético de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Experimentação é o grande *leit-motiv* da ficção machadiana, agenciada à visão pensante do macro e do microcosmos. De um lado, o indivíduo limitado, imperfeito, sempre, de alguma forma, gago (não consegue dizer) e epilético (mostra uma face demoníaca, fora de seu controle), em luta constante e vazia pela realização, como impulso cego da vontade de potência e da natureza (que devora suas próprias crias: "Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a vida")[100]; do outro, o contexto mundano no qual apenas esse indivíduo pode aparecer e continuar, status em oxímoro, que lhe apresenta valores nominais que a prática não para de negar a toda hora (gagueira e epilepsia), ao qual o eu pensante e criador propõe o seu enigma puro, vestido de ironia e desconstrução, como aquele que cometeu a hýbris de tentar fixar a "mosca azul" da ilusão, porém ainda acredita em algum tipo de catarse, que seja rirmos de nós mesmos, e até, talvez, provocar mudança. Para tanto seus contos densos voam como setas envenenadas, mirando o alvo da miséria e da grandeza humanas.

Em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias de Meia-Noite* (1873), MA experimenta o gênero, domina a técnica, contudo já ensaiando sua expressão, num prenúncio da visão corrosiva do autor maduro, que, como observou Merquior[101] faz o exercício impressionista, denunciando o "estilo existencial moderno" através da visão problematizadora da civilização da era industrial. À perda da dignidade social e artística, num mundo sem antigos ideais de nobreza, moral e fé, o romantismo responde com sua tentativa de recuperação pelo sublime fabricado no amor e na arte, ou pela fuga digna e indignada de alguém superior que não pode suportar. Tal posição mesmo o jovem Machado não adotou. Como observa Alfredo Bosi[102]:

> /.../ já não se pode ignorar o vinco "machadiano" das obras ditas românticas ou da primeira fase; em oposição aos ficcionistas que faziam a apologia da paixão amorosa / .../ defende a ambição de mudar de classe /..../

nos romances *A Mão e a Luva* e *Iaiá Garcia.*

Os ideais eram falsos, simulacros, identidade qualquer, máscaras necessárias, alma exterior sem a qual advém o demônio sem rosto (e por isso mais terrível), como o sabia MA e o alferes Jacobina descobriu no conto "O Espelho".

A miséria sempre foi e é, social, pois o demônio e a natureza estão aquém. Só que o homem não é puro animal, puro instinto. Ao se fazer social cria crenças, regras, ideias e ideais, aos quais está firmemente atado como ao nada.

O conto é, para MA, além de contundente petardo de seu pensar e fazer, seu mais ousado e fecundo laboratório experimental ficcional.

É ainda Bosi quem observa que:

> O salto qualitativo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi lastreado por alguns textos escritos entre 1878 e 1880, verdadeiro intróito à visão desmistificante do defunto-autor /.../

como, por exemplo "Um Cão de Lata no Rabo", "Filosofia de um Pé de Bota" *e* "O Elogio da Vaidade".

Papéis Avulsos (1882) e *Histórias sem Data* (1884) já apresentam e desenvolvem o que Merchior chamou de "contos filosóficos" (ao par dos "contos anedóticos" e da tipologia dos "retratos morais"). Tal tendência permanecerá em *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias de Casa Velha* (1906).

De *Papéis Avulsos* é a novela-fábula "O Alienista", verdadeira bomba de efeito retardado que, pelo humor e pelo tom de mensagem filosófica, narrada em tempo e lugar distantes[103], vai desmontando o jogo de armar da sociedade, pelo recurso da redução ao absurdo: o leitor é ativado a colocar tal tipo de pessoas no manicômio, depois outro, depois todos, ou então só o médico são, o único equilibrado, Dr. Bacamarte, que, através de sua auto-

reclusão (ou exclusão — só ele está de fora) estabelece o mundo inteiro como casa de loucos, entre os quais está o leitor. O alienista se torna aquele que torna tudo estranho, tudo outro, tudo fora do normal.

"A Igreja do Diabo", que está em *Histórias sem Data*, fere novamente a tecla da irrecuperação moral da humanidade[104], desta vez pela sátira que mostra Deus concedendo o mando do mundo ao Demônio, só para este acabar sendo derrotado pela infidelidade de seus seguidores, pois toda moral, toda crença tem franjas, algo que se lhes escapa, o por onde o outro lado da moeda pode aparecer.

"Evolução" e "Teoria do Medalhão", de *Relíquias de Casa Velha*, fazem a crítica do que Roberto Schwarz chamou de "as ideias fora do lugar"[105]. O problema se encarna na questão nacional que preocupava MA ensaísta de "A Nova Geração" e "Instinto de Nacionalidade".

O Brasil importou sua cultura, e continua importando, ou ela lhe foi imposta e assim prossegue sendo, adquirindo o sestro ibérico e mais ainda ibero-americano do parasitismo, conforme mostrou Manoel Bonfim em *A América Latina*; males de origem[106], livro lançado em 1905, contemporâneo portanto dos dois contos de MA.

A pior condenação do caminho que tomou a nossa conformação social está nos conselhos que, em "Teoria do Medalhão", — essa palavra que parece erradamente derivada do vocábulo "medo", esfrangalhado — o pai dá a Janjão, quando este completa 22 anos (como se fosse uma sátira feita *a priori* do que pretenderia a semana de 22, em suas preocupações estéticas e sociais), maior de idade agora, como o povo independente e republicano, pré-modernista, aprendendo a conveniência da "ciência de outiva" e as vantagens de não ter ideias próprias.

MÁRIO, PIRATA

Existe um cineasta, nos primórdios do cinema brasileiro, que, totalmente alheio a Oswald de Andrade e suas pesquisas, mesmo assim devorou a vanguarda cinematográfica europeia e produziu nosso primeiro filme antropofágico, em 1929/30: *Limite*; seu nome é Mário Peixoto[107]. Depois disso ele nunca mais conseguiu filmar. Situação exasperante, para um diretor admirado por Einsenstein, Pudovkine e Orson Welles, e que só o Brasil poderia criar. Imagine-se a recepção que pode ter dado a este poema de luz totalmente experimental (com visões de partículas quânticas e de geometria fractal em suas desarvoradas e velozes folhagens e no mar de tempestade que é a própria história do filme) quando de seu lançamento em 1931. Em 1934, outro boicote: Mário Peixoto publica seu romance *O inútil de cada um* pela editora Schmidt; romance truncado e depois recolhido pelo pai do autor e pelo editor Augusto Frederico Schmidt, a conselho de Manuel Bandeira. Desiludido, isolado, casmurro, Mário Peixoto se isola na Ilha Grande-Abrahão, em Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, na Casa do Morcego, construída em 1629 pelo pirata espanhol João Lourenço; propriedade que o cineasta adquiriu e restaurou,

e que depois foi destruída. Mário Peixoto não dava entrevistas, não recebia quase ninguém, nem se deixava fotografar ou filmar. Por ocasião do lançamento da nova versão de seu romance, em 1984, concedeu em uma pequena conversa com o repórter da tv Globo, na qual falou muito pouco e só deixou que sua sombra aparecesse para a câmera. Este relançamento seria a coroação de seu trabalho criador, tantas vezes e de tantos modos sabotado; não era mais o volume único original, e sim a retomada de toda sua vida e de tantos projetos, um balanço, um legado, uma espécie nova mas que nos traz à memória *À la recherche du temps perdu*, de Proust.

O romance é cinematótico de uma maneira toda especial, e cria imagens-cristais também; como a obra de Proust, trata eminentemente do tempo, e não da memória.

Para dar conta de *Limite* é necessário lançar mão da geometria fractal e da física do caos, bem como do conceito filosófico de autopoiese (Francisco Varela, retomado por Félix Guattari em *Caosmose*) e ainda do poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Mallarmé. Guattari entende a autopoiese como possibilidade para a criação do novo paradigma estético da caosmose[108]. Os seres vivos são considerados máquinas autopoéticas, pois se criam a si mesmos, se retroalimentam, em um movimento de negaentropia (Ouroboros). O universo é um sistema autopoético, que se gera a si mesmo, pela contínua criação de energia, como acontece nas supernovas e na síntese espontânea de hidrogênio (que é a pedra fundamental de toda a matéria, massa estelar que se converte em hélio pela fusão nuclear e nos outros átomos mais pesados pelas explosões das supernovas). Novo paradigma estético, a caosmose, não especificamente para a obra de arte só, ou sua crítica; um novo modo de fazer o que se convencionou chamar de ciências humanas, as sociais (meio externo), as psi (meio interno) e as da linguagem (ponte — na verdade todos os fenômenos são

concomitantemente internos, externos e ponte, a língua, a mente e o *socius*) em uma nova e estética conjunção.

> Francisco Varela caracteriza uma máquina como "o conjunto das inter-relações de seus componentes independentemente de seus próprios componentes". A organização de uma máquina não tem, pois, nada a ver com sua materialidade. Ele distingue dois tipos de máquinas: as "alopoiéticas", que produzem algo diferente delas mesmas, e as "autopoiéticas", que engendram e especificam continuamente sua própria organização e seus próprios limites. Estas últimas realizam um processo incessante de substituição de seus componentes porque estão submetidas a perturbações externas que devem constantemente compensar. /.../
>
> Parece-me, entretanto, que a autopoiese mereceria ser repensada em função de entidades evolutivas, coletivas e que mantem diversos tipos de relações de alteridades, ao invés de estarem implacavelmente encerradas nelas mesmas. Assim as instituições como as máquinas técnicas que, aparentemente, derivam da alopoiese, consideradas no quadro dos Agenciamentos maquínicos que elas constituem com os seres humanos, tornam-se autopoiéticas ipso facto. Considerar-se-á, então, a autopoiese sob o ângulo da ontogênese e da filogênese próprias a uma mecanosfera que se superpõe à biosfera.[109]

O caos que cria o cosmos, a multiplicidade, os processos de subjetivação no lugar de um sujeito puro e duro, tudo isto e mais permitindo ao teórico pensar a ética (ciência e arte do comportamento) ligada à estética (teoria da percepção e teoria da arte). Um ato, um desejo, uma perversão; uma greve, um voto, um movimento — são manifestações poéticas e políticas, sempre.

Por outro lado, Mallarmé em seu poema também instaurou um novo paradigma, não no sentido em que o fez Guattari (já que este está trabalhando com filosofia e ciência, enquanto o poeta trabalhava com a arte, que também é forma de

pensamento). A cosmogonia mítica e cruel, numa mescla de teogonia, *Bíblia* e cabala por um lado, com filosofia ocidental, *As Flores do Mal* de Baudelaire e a semiótica da cidade contemporânea por outro, permitiram que Mallarmé não só libertasse a escrita da voz, como também colocasse a página em pé e multiplicasse suas dimensões, propondo para o seu futuro um novo conceito de poema e de obra de arte: mutável, interativo, virtual, aberto e transmutador. O texto de Mallarmé e a caosmose são utilizados para "ler" *Limite* e o livro de Mário Peixoto, outro cineasta/escritor antropofágico, que entendeu como ninguém o agenciamento maquínico cinematótico como algo que transcende a sala de projeção, e que fez rizomas por individuações de escritura, onde podemos perceber a presença obsessiva de algo que poderíamos chamar de "mallarmismo"; ele usa e abusa, recriando, o novo paradigma estético caosmótico que Mallarmé propôs em *Um Lance de Dados*, reelaborando, inclusive, a tensão homem/mar, a anti-síntese da sereia e a problemática da proliferação do naufrágio. No poema de Mallarmé, como na filosofia de Anaximandro, o limite (*péras*) e o que não tem limites (*apeíron*) se confrontam a tempo todo.

De Anaximandro restam três fragmentos:

> 1. SIMPLÍCIO, *Física*, 24, 13.
> (Em discurso direto:) ...Princípio dos seres... ele disse (que era) o ilimitado... Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário; pois concedem eles mesmos justiça e deferência uns aos outros pela injustiça, segundo a ordenação do tempo.
> 2. HIPÓLITO, *Refutação*, I, 6, 1.
> Esta (a natureza do ilimitado, ele diz que) é sem idade e sem velhice.
> 3. ARISTÓTELES, *Física*, III, 4, 203 b.
> Imortal e imperecível (o ilimitado enquanto o divino).[110]

De Mallarmé temos alguns poemas, principalmente *O Lance de Dados* e *Brinde* (*Salut*), e um conto, *Igitur*, cujo tema é, a nosso ver, a tensão caosmótica péras/apeíron.

Leiamos *Salut*, na tradução de Augusto de Campos:

Brinde

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.[111]

A primeira coisa a chamar a atenção no texto é o imagismo difuso, que suspende imagens imprecisas diante de nós, sem que se vejam ao certo seus contornos, sem que componham um quadro lógico, ou uma sucessão coerente, mesmo que como ato-falho, num processo de livre-associação. Nada disto. Música? Sim. Mas apenas música? E dizer música, melodia, ritmo, não é dizer tudo; pois há aí um balé, uma dança marítima de ideias. Estranhas composições, num ritmo marítimo, como se de repente víssemos as coisas com olhos de peixe ou de sereia, e nos perturbasse a intelecção a difração e o movimento browniano da água.

No volume de *História da Literatura Ocidental*, dedicado ao "*fin de siècle*", Otto Maria Carpeaux cita esta resposta de Mallarmé à *Enquête sur l'evolution littéraire*, de Jules Huret:

> La contemplation des objets, l'image s'envolant de rêveries suscitées par eux, sont le chant; les Parnasiens, eux, prennent la chose entière et le montrent; par là, ils manquent de mystére... Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.[112]

Há uma profunda coerência entre o campo semântico das imagens escolhidas pelo poeta e a sua proposta: sugerir no lugar de nomear, criar uma bruma que se evole das coisas. Mallarmé fala em contemplação dos objetos — é o que suscita os sonhos; contemplar, liberar a percepção do torno que os interesses práticos da vida social se tornam, e no qual o espírito vê reduzida sua visão, como uma lente de câmera focalizada em uma coisa só.

Espuma (da bebida, do mar), copa (e cálice, *coupe* no original, que remete a *coup*, como em *un coup de dés*), tropa de sereias se afogando — como borbulhas que se formam e somem no cálice, ou, a câmera faz um *zoom* na taça, e cem mililitros de champanhe viram um enorme ocenao com ondas nas quais se formam e se afogam sereias, figuras mitológicas, Afrodite. A espuma é nada, mas nada é esta espuma, da qual se formam imagens e imagens e imagens. Um poeta de pé, solidão, ilha deserta, recife, um homem brindando em meio à tempestade, à tempestade.

A figura da sereia reaparece em *Um Lance de Dados*, misteriosa porque inusitada, imprecisa, invertida. Era de se esperar que, como na *Odisseia*, fossem os homens quem, ao ouvir o canto da sereia, se lançassem ao mar e se afogassem. Em *Le Livre a Venir*, Maurice Blanchot diz que a escritura é um canto de sereia, inumano, encantamento mágico, longínquo. Entender o canto da sereia seria para Ulisses devir-Homero.

No entanto, aí se acusa a irrealização, pois Ulisses é medíocre, e usa de seus truques para ouvir as sereias e não cair no mar em busca do encantamento.

> /.../ l'attitude d'Ulysse, cette surdité étennante de celui qui est sourd parce qu'il entend, suffit à comuniquer aux Sirènes um désespoir jusqu'ici réservé aux hommes et à faire d'elles, par ce désespoir, de belles filles réalles, une soule fois réelles et dignes de leur promesse, capables donc de disparaître dans la vérité et la profondeur de leur chant.[113]

As sereias são para Mallarmé o hieróglifo de limite entre o limite e o ilimitado, aquilo que, à Anaximandro, por aparecer mesmo é que se desfaz, peixe que se afoga no mar, do qual nasceu, que ele respira, de que é feito.

Em *Igitur*, a definição do poeta-navegador pescado, fisgado, pego na rede, o jovem fecha o grimório, livro de magia, e, descendo ao mundo de seus ancestrais, bebe o *pharmacon*, o veneno-remédio, pois, doravante, viver é escrever, e o naufrágio, o sereno apelo das sereias, é a condição.

> Finalmente, só resta o ato na escuridão de sua seriedade, o vidro que se esvazia, a gota de nada que se bebe, um ato certamente impregnado de consciência mas que não é decisivo somente porque teria sido decidido, porque contém em si mesmo a espessura da decisão. Igitur termina, de um modo bastante mesquinho, o seu monólogo com as seguintes palavras: "Soou para mim a hora de partir", onde se vê que resta tudo por fazer, que ele não avançou um passo na direção desse "portanto" que seu nome representa, dessa conclusão de si mesmo que ele queria arrancar de si mesmo pelo único fato de que, compreendendo-a, conhecendo-a em seu caráter fortuito, acredita então elevar-se à necessidade, anulá-la como acaso, ajustando-se exatamente à sua nulidade. Mas como Igitur conheceria o acaso? O acaso é essa noite que ele evitou, onde contemplou apenas a sua própria

evidência e a sua constante certeza. O acaso é a morte, e os dados pelos quais se morre são lançados ao acaso, significam tão-só o movimento aleatório que recobre o acaso. É à Meia-Noite que "devem ser lançados os dados"? /.../[114]

Outro hieróglifo de Mallarmé: *la Minuit*. A hora mais escura, mais solitária, o ilimitado entre o ilimitado e o limite, o selvagem, onde e quando não se discerne nada. Entre a perda do dia que se foi e a esperança de um dia que virá, a hora mais inumana e fria, meia-noite; não mais noite, ainda não manhã. A hora de Mallarmé, assim como o Meio-Dia é a hora solar de Nietzsche, a hora da máxima força, do brilho supremo, a hora da libertação (construída a partir da Aurora, a hora do ouro, da transmutação). As duas são como as faces da moeda cuja coroa é virtual, a terceira via, a quarta dimensão.

Brinde e *Igitur* são clarins que anunciam *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*: o momento em que *peras* e *apeíron*, homem e sereia, espuma e coisas, barco e naufrágio, meia-noite e meio-dia — se confrontam. E que tempo é este? É aquele de virar e revirar a ampulheta, ler e reler o texto do poema, necessariamente não em linha reta.

A leitura linear é apenas uma entre infindáveis outras, por vício, costume ou preconceito é "a mais fácil"; pelo quanto limita a repetição e a diferença, e tenta abolir o acaso, é a mais pobre, reativa. Já não nos interessa se Mallarmé era um idealista, e sonhava com o número que abolisse o acaso, lamentando-se por não o encontrar. Nossa questão com o poema é de ordem física, *Um Lance de Dados* efetivamente devém uma máquina virtual de produzir variações, o livro das mutações do ocidente urbano e industrial, que não prevê nada ou quase nada, só um navegar, um encantamento de sereia, um naufrágio, e — a câmera faz um *zoom out*, e o que parecia o oceano eram moléculas, ou elétrons da sinapse de um pensamento, no preciso instante que você levou

para pensar a frase "um lance de dados jamais abolirá o acaso" (uma frase qualquer, escolhida ao acaso, porém necessariamente esta, desde que pronunciada ou mesmo pensada, pois "todo pensamento emite um lance de dados", e os dados já pensados tornam-se o dado da conjuntura no instante), no segundo ou fração que você levou para pensá-la houve toda uma anti-odisseia entre átomos e elétrons, pósitrons e quarks, navegação, tempestade, sereia, encantamento de imagens, de partículas, de sons no aparelho fonador e no ar e no ouvido, bilhões de criações de universos e possibilidades a cada pequeno fonema, a cada pensamento. A inevitabilidade disto, mesmo que a lentíssima e sintática fala humana seja o velho paradigma da escritura e do pensamento (logocêntrico, como diz Derrida), não há como exorcizar a mente de todas os demônios dos quase-pensamentos, o que seria, infindáveis possibilidades alternativas que ocorrem concomitantemente ao aparecimento de uma forma, há espuma por toda parte, à volta da sereia.

Um Lance de Dados é um novo e revolucionário paradigma estético porque libertou o poema da linearidade e da referencialidade, da bidimensionalidade da página, que ganha várias profundidades (mais de três dimensões) pelos diferentes tipos empregados, pela agramaticalidade e pluralidade fragmentária das frases.

E o sonho de Mallarmé de escrever O Livro? Eis algo que parece, à primeira vista, um tolo idealismo.

Quando consideramos que uma das mais importantes bases ideológicas da nossa civilização é a Bíblia, que não se propõe como um livro mas como o livro, aí então o delírio de mallarmeano torna-se, se não dialético, pelo menos diabólico, titânico, prometeico, proteico, ou ciclópico.

Com suas bem espaçadas e temporalizadas onze páginas, o poema de Mallarmé não é o Livro, nem poderia ser; mas, de

certa forma, é mais que isto, é um anti-livro, livre, que canta o canto da sereia para ser visto e ouvido, sentido, no qual podemos embarcar e naufragar, da capo, em suas voltas espirais, *Un Coup de Dés* sendo o sintagma que aparece ao pé da página 11, convidando a voltar à página 1.

Normalmente espera-se que o texto tenha uma voz privilegiada, que possa aparecer como narrador ou eu lírico, criando algum tipo de interioridade à escritura. Se aplicamos o conceito de autopoiese ao texto (considerado como máquina ou agenciamento maquínico filogenético ligado ao humano) ele se torna o seu próprio produtor, e não guarda dobras interiorizadas marcadas e pessoais. Podemos considerar que *Un Coup de Dés* = *Signantia Quasi Coelum* (poema de Haroldo de Campos que retoma o paradigma) não são sinais fechados e tramas prontas, obra encerrada, que preserva e transmite certo conhecimento ou opinião ou sentimento de um sujeito (via eu lírico, narrador ou herói épico).

São dois poemas que não são um, nem dois, nem três (*un*, um, *de*, dois, *dès*, vários, indeterminados, uns); são textos múltiplos, que recusam dicotomias e tricotomias, em benefício da quarta dimensão e do (orgasmo) múltiplo.

> Por não se ter visto que os segmentos maquínicos eram autopoiéticos e ontogenéticos, procedeu-se ininterruptamente a reduções universalistas quanto ao Siginificante e quanto à racionalidade científica. As interfaces maquínicas são heterogenéticas; elas interpelam a alteridade dos pontos de vista que se pode ter sobre elas e, consequentemente, sobre os sistemas de metamodelização que permitem considerar, de um modo ou de outro, o caráter fundamentalmente inacessível de seus focos autopoiéticos. É preciso se afastar de uma referência única às máquinas tecnológicas, ampliar o conceito de máquina, para posicionar essa adjacência da máquina aos Universos de referência incorporais (máquina musical, máquina matemática...). As categorias de matamodelização propostas aqui — os Fluxos, os

> Phylum maquínicos, os Territórios existenciais, os Universos incorporais — só têm interesse porque estão em grupo de quatro e permitem que nos afastemos das descrições ternárias que sempre são rebatidas sobre um dualismo. O quarto termo vale por um enésimo termo, quer dizer, a abertura para a multiplicidade. O que distingue uma metamodelização de uma modelização é, assim, o fato de ela dispor de um termo organizador das aberturas possíveis para o virtual e para a processualidade criativa.[115]

Podemos então falar de metamodelização nestes poemas, abertos para a multiplicidade, o virtual e a processualidade criativa. Em *Un Coup de Dés* não há eu lírico ou narrador, só extererioridade. O agenciamento maquínico se dá a cada vez que cada um faça uma nova leitura, que será, além de externa, alienígena a um e a outro, virtualidade do texto, virtualidade também da subjetividade que ali se dá, que percorre o texto.

A caosmose e a autopoiese ressoam questões da física que nos chegam através da própria literatura, como por exemplo nas considerações de Severo Sarduy sobre *Galáxias* de Haroldo de Campos, que datam de 1972:

> La outra teoria cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo big bang, que no hay orignen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual possible de esto (y al fin entras en escena, después de este fatidioso exposé que espero no te haya exasperado) es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada linea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial, com en *Circus*, por ejemplo, sino de un universo en estabilidade a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo suporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición.[116]

Galáxias lembra-nos outro hieróglifo de *Um Lance de Dados*, a Constelação, que figura no alto do céu sobre o mar pelo qual o Mestre navega. A Constelação e as Estrelas são como que faróis espirituais para o poeta-marinheiro, uma pista, uma guia, e também um consolo, um alento. Assim como o oceano duplica espelhando a imagem do céu, o céu e a sua cartografia celeste duplicam as rotas marítimas do poeta-marinheiro. Que este afunde, penetre na terra (em *Igitur*) ou no oceano (*Un Coup de Dés*), é mais um traço anti-épico do poema, que ainda uma vez duplica a trajetória do poeta épico. Na *Divina Comédia*, Dante é puxada como ferro pelo ímã, e vai subindo até o mais alto dos céus, sempre atraído pelas estrelas, palavra que sempre fecha o último verso de cada um dos cantos (Inferno: "e quindi uscimmo a riveder le stelle.", Purgatório: "puro e disposto a salire alle stelle.", Paraíso: "l'Amor che move il sole e l'altre stelle."[117]).

O aristotelismo de Dante determina sua visão de um cosmos contínuo, plano à superfície, dobrado continuamente, constituindo o inferno, o purgatório e o paraíso; todos eles ligados, dentro e fora, como o anel de Moebius. Assim ele pode descer e depois ascender, e alcançar as estrelas e o céu empíreo.

Mallarmé faz o movimento de ascensão, e não ascende, e cai, e até o chão lhe falta. Investimento artificialista de Stéphane, não pode ser reduzido a fatores sócio-econômicos; se muitos outros criadores congêneres (mas não tão grandes) aparecem à época e depois, podemos atribuir uma causalidade mais forte à exemplaridade do poeta-usina, do que a fatores sociais (que podem ser levados em conta, porém não de forma determinante como o faz Carpeaux).

> O simbolismo é a literatura dessa classe sem fundamento econômico na sociedade, algo assim como os intelectuais de 1800 que criaram o romantismo; o que contribui para explicar o aspecto neo-romântico do simbolismo. O reflexo daquela situação à margem da

> sociedade e das atividades "úteis" é o conceito da arte intencionalmente "inútil", do "l'art pour l'art" — assim como a "torre de marfim" do parnasianismo. Mas a diferença é mais importante do que a analogia: os parnasianos também estavam excluídos da economia social, mas ainda ficavam com as comodidades da burguesia antiga.[118]

Quanto a Mallarmé, o crítico austro-brasileiro considera que se criou um mito em torno de sua figura, exaberbando inutilmente assim o hermetismo e a inacessibilidade de uma obra já por si só tão difícil, "sem calor humano", que "parece antes exercício das capacidades poéticas a serviço de uma grande inteligência", e cuja "dificuldade" seria apenas "prova de insuficiência intelectual dos leitores"[119]. E ainda:

> /.../ Teria sido exagero interpretar a identificação do "logigue" e do "réel" na poesia de Mallarmé como filosofema hegeliano, exagero no sentido de atribuir a Mallarmé um sistema filosófico. Também parece frustrada a tentativa de Roulet, de descobrir em *Un coup de dês jamais n'abolira le hasard* um sistema do gnosticismo. Mas esses equívocos também servem para compreender melhor um evasionismo poético que não é fuga do mundo, mas antes arrogância prometéica, tentativa audaciosa de exorcizar o caos por fórmulas mágicas, criando-se, por meio da poesia, uma ordem, se bem imaginária, da qual o mundo caótico carece e precisa.[120]

Consegue ele exorcizar o caos? Para sorte sua, fracassa. Talvez a leitura de Mallarmé paranóico, que odeia o acaso, tenha muitos elementos corroboradores; porém, é uma interpretação triste, que nos mostra um poeta tolo. Teria ele a ingenuidade de querer exorcizar a física diabólica por meio do simbólico? Se a carne é triste, os livros são tediosos — mesmo assim o coração ainda ouve, entende e ama a canção dos "matelots", o som que vem do mar, a viagem ("Brise Marine"[121]). O fumo, a espuma, a pura

sensação — talvez um caminho alternativo para o prazer e a realização, para além do dia-bólico e do sim-bólico, o que junta e o que separa ao lançar.

> Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
> Il s'immobilise au songe froid de mépris
> Que vêt parmi l'exil utile le Cygne.[122]

O Cygne alegorizado além de ser símbolo (fálico e do que mais se queira) é homófono de signe, signo, o que serviria para reforçar as leituras que atribuem a Mallarmé uma epopeia do puro significante, como faz Julia Kristeva[123].

No entanto, podemos propor uma outra interpretação, ousada, deste problemático soneto ("Le Vierge, le Vivace et le Bel Aujourd'hui"): todo o soneto trataria do mundo incorporal, de cruel neutralidade, frieza absoluta do lógico, porém de total realidade física, à estoicismo, que fala de duas naturezas do real, a dos corpos e a dos incorporais, ambos reais[124].

O poeta não estaria se referindo às coisas nem aos signos, e sim aos incorporais. O sintagma do fim do primeiro verso do último terceto — "éclat assigne" — seria a chave desta leitura. Sabendo-se que éclat se traduz em português por lasca, estilhaço, brilho intenso, clarão, estrondo; e que figuradamente é glória[125] e esplendor; e, ainda, que existe a expressão éclat de rire, que é gargalhada; recordando que o prefixo a, tanto em francês como em português, traduz negação; e tendo presente que Mallarmé foi um dos escritores que mais explorou a capacidade que sua língua tem de produzir trocadilhos e jogos fonéticos e de palavras (pois diferentes grupos de letras podem ter a mesma pronúncia), e que na própria palavra Cygne já acontece um destes jogos (cisne/signo), poderíamos propor a tradução alternativa: o clarão do assigno, ou: a glória do assignificante, ou ainda: a gargalhada daquilo que não significa.

Assim ficaria o verso (fazendo ainda um deslizamento da preposição à para o verbo avoir):

> Fantasma que tem este lugar seu puro brilho assigno.

Ou ainda, como avoir lieu é "acontecer" (e o acontecimento é um dos incorporais da lógica do sentido):

> Fantasma que acontece sua glória assignificante.

E ainda, para não fugir da tradição de ruptura da tridução que não (se) trai[126]:

> Fantasma que tem neste lugar sua gargalhada que nada significa.

Assim como o acontecimento (encontro do corpo com o tempo), o lugar (encontro do corpo com o vazio) é também um incorporal na lógica dos estoicos.

O oriente tem o *I Ching*, o Livro das Mutações, e ocidente em o *Tarô*, o Livro de Thot, que não tem texto, só imagens[127], e que não vem enfeixado numa encadernação, se apresenta como um baralho, que tem a ordem das figuras sempre modificada, pela mão que embaralha e consulta.

Poderia-se procurar a relação entre os Arcanos Maiores do *Tarô* e as imagens de Mallarmé: o Mestre é o Mago, o naufrágio é a Torre, o Abismo é o Diabo (que separa), o "ancião contra as águas" o Eremita, as Núpcias a Lua, a Constelação a Estrela.

Não aprofundaremos aqui a comparação, que é um dos níveis de probabilidades do poema, uma das dimensões de montagem (encontrar citações de outros livros fundamentais para a nossa cultura, desde a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Bíblia*, até o *Finnegans Wake* de James Joyce, cuja relação com *Un Coup de Dés* foi apontada por Robert Greer Cohn e estudada por David Hayman em *Joyce et Mallarmé*, e por Augusto de Campos em "O Lance de Dados do

Finnegans Wake"[128] — os dois livros são meta-jogos, seriíssimos e lúdicos) transdimensionais, espaciais e verbivocovisuais.

A estrela como signo e o signo como estrela é o *leit-motiv* de *Signantia Quasi Coelum* de Haroldo de Campos. O próprio título já sugere a relação entre signo e céu, separados pelo quase, espécie de cópula de uma proposição não aristotélica, onde não se atribui ao céu signância, e sim uma quase-correspondência, que os difere e aproxima, coloca aí um abismo e os relaciona, a é-quase b, Sócrates é-quase mortal, signância é-quase céu, não é céu, mas... o quê?

Graficamente Haroldo de Campos repete (ou melhor, quase-repete) a estrutura do poema de Mallarmé, o espaçamento se torna tão importante quanto as palavras soltas na página e os quase-versos.

No prefácio ("..nada ou quase uma arte"), Mallarmé demonstra estar totalmente consciente de muitas das mais revolucionárias implicações do poema:

> /.../ O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos — antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata /.../[129]

Processo cinematográfico como é por ele apresentado, que também fala de música, harmonia, partitura, a partir de uma dimensão onde todas as artes (teatro, literatura, magia, poesia, música e o então inexistente cinema; pois o prefácio é da primeira edição do poema, que saiu na revista *Cosmopolis*, em maio de 1897) se encontram; diz ele ainda:

> /.../ uma visão simultânea da página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita.[130]

Sobre a concordância gráfico-plástica, leiamos Mário Faustino:

> O aspecto gráfico do poema. As dimensões (em todos os sentidos) dos caracteres. Uma escrita tridimensional em contraposição à comum, apenas bidimensional. Os conjuntos formados pelos caracteres: verdadeiros ideogramas verbivocovisuais. Um universo polidimensional, que choca o leitor de maneira quase-simultânea. Tudo isso, se não é completamente conseguido em "Un Coup de Dés", pelo menos é nele formulado e resolvido até um ponto nunca antes sonhado e, depois, bem poucas vezes atingido (re. Cummings /*sic*/, Pound, etc.: soluções diferentes, com maior ou menor êxito e, sem dúvida, com objetivos nem sempre semelhantes).[131]

Os americanos (do sul ou do norte) apresentam uma bem maior aceitação em relação à experiência de Mallarmé: Pound, cummings, Robert Greer Cohn, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Mário Faustino, Mário Peixoto etc. E não é à toa. Há uma ânsia, um porvir do Novo Mundo que não é facilmente assimilável ou aceitável pelo homem ocidental. Se deste caldeirão saíram tantas antropofagias e antas, há ressonâncias mesmo na velha Europa, e assim surge um selvagem em Dublin ou Paris.

Diz ainda Mário Faustino:

> "Un Coup de Dés": Um poema sobre o Todo. "To pan". Sintaxe oniconsciente, auto e hetero: uma sintaxe dentro de cada palavra, uma sintaxe entre as palavras, uma sintaxe na soma das palavras e em qualquer coisa para além dessa soma. Poema órfico-metafísico-epistemológico: o jogo, o drama, o mistério; o Azar, a morte, a pureza, o jogador, o mestre, o poema, o herói, o homem; as dualidades eternas: positivo-negativo; análise-síntese; stasis-kinesis; circularidade-linearidade; unidade-multiplicidade; convexidade-concavidade; macho-fêmea; o eterno retorno; o princípio e o fim; o mito; Dédalo e Ícaro, Ulisses...[132]

Todo anti pressupõe uma aceitação, uma construção a partir daquilo, mas torcendo, alterando, mudando seu sentido.

A investigação do tempo a que Mallarmé procede em *Um Lance de Dados* e a que Campos faz em *Sinância Quase Céu* não são idênticas, talvez sejam até as mais diferentes possíveis entre si, porém trabalham o espaçamento, pólem de sons pela página (Mallarmé usa tipos diferentes, Haroldo não; já este coloca fotos de ramagens, folhas e ramos de ferro, em preto e branco, em amarelo e azul, se integrando ao texto; olhar através da página mallarmeana é olhar através da densa vegetação ao vento). Ambos são antipériplos, citando, implicitamente, a *Odisseia* (mais forte em Mallarmé) e a *Divina Comédia* (em Haroldo). Duas epopeias que trabalham com descrições de cronotopos específicos, o espaço mar de Homero que se redobra e produz o tempo que retém Ulisses, que o quer para si, que espessa e se encrespa, ou se alisa e se torna veloz, em bolsões etc. O tempo-espaço de Dante lembra um zigurate babilônico, engrenagens de parafusos que rodam, levando os seres para cada um dos três estádios sucessivos, largos na base, finos na ponta, sempre girando, perfurando, penetrando, em direção à purificação, contínuos, contíguos, correndo em espiral. Odisseus faz seu trajeto plano, o envergador do arco, que desenruga os obstáculos à sua passagem. Dante é o peregrino que sobe a montanha, é o homem fraco que desmaia, tem medo, foge e pragueja, mas tem uma estrela, Beatriz, e, mirando, ele sobe e sobe.

Em Mallarmé o naufrágio e a morte são peças fundamentais da busca, do aprendizado do tempo. Vejamos um trecho de *Igitur*:

> /.../
>
> Isso desde que eles abordaram este castelo durante um naufrágio sem dúvida — outro naufrágio de algum grandioso projeto.
>
> Não assovieis porque falei da inanidade de vossa loucura! silêncio, nada dessa demência que quereis mostrar

> propositalmente. Pois bem! se vos é tão fácil retornar ao infinito para procurar o tempo — e vir a ser — será que as portas estão fechadas?
>
> Só eu — só eu — vou conhecer o nada. Vós, volvereis ao vosso amálgama.
>
> Profiro a palavra, para afundá-la de novo em sua inanidade.
>
> Ele joga os dados, o lance se consuma, doze, o tempo (meia-noite) — quem criou (se) reencontra matéria, pedras, dados -
>
> Então (do Absoluto seu espírito se formando pelo acaso absoluto desse feito) ele diz a toda essa desordem: certamente, aí está um ato — é seu dever proclamá-lo: esta loucura existe. Vós tivestes razão (ruído de loucura) de manifestá-la: não acreditais que eu vá novamente nos afundar no nada.[133]

A busca de Mallarmé é pelo tempo, ele o declara aqui; o "nada" que relaciona a uma certa noção de tempo eterno, e que opõe ao "amálgama" do resto dos homens, é a singularidade máxima, é a aventura, odisseia do pensamento, ao preço que for, morte, naufrágio, sofrimento, beber "a gota que falta ao mar".

Vimos que em seus textos filosóficos Oswald de Andrade relaciona nossa sociedade com o poder patriarcal e a filosofia messiânica, que prega algum tipo de salvação, seja religiosa, social ou individual. A tudo isso OA opõe a filosofia da devoração (antropofagia), mais afim ao poder feminino que prega a alegria trágica no lugar da salvação, a vivência plena do aqui e agora (o tempo que Nietzsche chama de intempestivo e os estoicos de Áion).

No ensaio *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*, escrito em 1950, Oswald declara:

> A angústia de Kierkegaard, o "cuidado" de Heiddeger, o sentimento do "naufrágio", tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers, o Nada de Sartre, não são senão sinais de que volta a filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus.[134]

E o que podemos dizer do tempo em *Sinantia Quasi Coelum*?

Antes do texto, uma epígrafe visual, uma página que se desdobra três vezes e explode em ramas vegetais entrecruzadas, em amarelo chocante. Depois a epígrafe verbal, de Novalis:

> Das Paradies ist gleichsam uber die gaze Erde verstreut — und daher so unkentlich geworden.[135]

O paraíso está em toda a Terra, por isso mesmo incógnito.

Temos aí uma contraposição a Dante, o paraíso não está nas alturas, onde também julga vê-lo entre brumas Mallarmé, o paraíso está entre nós, aqui, sobre a Terra.

E, logo ao primeiro sintagma da primeira página (considerando a tão antiquada leitura linear):

Glande de cristal
desoculta
ramagem de signos

soa

o acorde do uni
verso
campana estimulada
rútilo
último
coere cúpola radiosa
sim u m
sino[136]

Em que glande (extremidade do pênis ou do clitóris) nos remete ao físico, ao anatômico, ao sexual e à fusão andrógina, pois que tanto pode ser a extremidade do órgão masculino quanto do feminino; a "glande de cristal", trazendo com o cristalino uma imagem inorgânica e cinematótica.

Outras sínteses como "ramagem de signos" no percurso do tempo ou das variáveis velocidades, ultrapassando o limite entre

o vivo e o inanimado, e "o acorde do uni/verso", `Ýí ôò ðÜí — um o todo -, o acorde (acordo) múltiplo emanado do verso um, do único verso, as "subdivisões prismáticas da ideia".

Uma citação de *Ulisses* de James Joyce, que termina com a palavra yes, "sim o coração dela batia como louco e sim eu disse Sims"[137], segundo a tradução de Antônio Houaiss, que Augusto de Campos[138] propõe que deveria ter sido traduzido pelo singelo Sim[139]; o sim no poema de Haroldo aparece logo no primeira página.

À quarta página, semência, que remete a sema, signo e sêmen: "pó de luz".

O poema é todo percorrido pela ideia de autopoiese (como também *Galáxias*), um universo que se gera sem parar; e todo duplicado, o mesmo amor pelos signos e pelas sementes, tudo em semência, em potência, poder de brotar.

Mallarmé's Un Coup de Dés: an Exegesis, de Robert Greer Cohn, é o mais completo estudo sobre o poema de Mallarmé. Publicado em 1949, o livro foi extraído de uma tese de Doutorado em Filosofia na Universidade de Yale. Greer Cohn estuda a estrutura do poema, e levanta várias hipóteses fecundas, como a proximidade única entre este e *Finnegans Wake*, expansão do poema a partir da frase-título, a existência de um ideograma em cada página (que, aberta, verso e anverso, constitui a unidade constitutiva do poema, recortada pelo eixo horizontal da frase-título, e pelo eixo vertical da dobra das páginas, em torno da qual dançam, ou voam, ou nadam as palavras, ou sons, pois em Mallarmé, como observa Kristeva[140], os sons são as menores unidades formadoras e carregadas de sentido, formando novos significados latentes, para além do sentido léxico atual), ideograma este que cumpre ao leitor ser hábil para descobrir, o ritmo da vida surgindo no poema a partir do ritmo inorgânico do mar, a divisão por quatro a partir de um, recusando a tríade hegeliana e remetendo ao ciclo quaternário da história, segundo

Vico e Joyce de *Finnegans Wake*. Greer Cohn mostra a humildade de reconhecer os limites da crítica, propondo que ela os atinja, use e ultrapasse:

> Perhaps Mallarmé's grave admission was right, perhaps *Un Coup de Dés* is as extravagante just as *Finnegans Wake* may be. But on the basis of the "past performances" of Mallarmé, as of Picasso or Joyce, we owe it to this genius to bring to his most demanding creation all the understanding of which our Age of Criticism is capable. If we do not, the future surely will and, than, who knows what it may judge of us?[141]

Podemos pensar que *Um Lance de Dados* é poema-tratado, o processo barroco (paradoxo, espiral) de relação entre o limitado e o ilimitado, tensão que produz pares ou dual-polaridade, dentro do esquema da multi-polaridade de que nos fala Greer Cohn:

> Multi-polarity, of which dual-polarity constitutes a phase, is an epistemologial system based on paradox. In it a single relation involving paradox is regarded as on "dimension" of the armature of the system. For example, in the problem of identity, A = A, we are confronted with the fact that A must not be A for us to be able to set up the formula, and A must be A for the identity; result: a one-"dimensional" paradox. Why one-"dimensional"? Consider now the two phases of the paradox, the joining or synthesis phase (A = A) and the splitting or analysis phase (A `" A). In the analysis phase a <u>distinction</u> is implied, non-equality, which distinction involves, however slightly, a certain "preferentiality" or value judgemente when compared to the implication of the synthesis phase. This "preferential" distinction we are inclined to visualize as occuring on a vertical plane as opposed to the horizontal plane of equality. We now have: a vertical relationship A `" A and a horizontal, A = A. But the paradox obtaining at the first attack on the problem, the uni-"dimensional" one, is operative between the two "dimensions" now mysteriously generated so that we are inclined to collapse the "dimensions" through

> synthesis, reopen them through analysis. Since the paradox is, now, of a paradox, we can see the danger of an infinite regress, for every relationship can be returned-upon in the same way.An escape from de regress is supplied by nature in that as long as we are making a statement, or are even alive, there *ipso facto* an excess of analysis over synthesis, total synthesis being equivalent to death (as we hinted in our opening pages). The description of a paradox is a fixing of it, this fixing being permitted by the one-sided excess of analysis which splits things away from the rest of reality and allows us to name them. We may describe a dual-polar relationship, in the same way, by fixing it in a "cross" pattern (or a right-angle pattern). This is what we shall do in concection with Mallarmé's Poem; but, even though the pattern is provisionally fixed, it carries the implications of paradox so that through its armature can pass realationships which would otherwise disconcert us.[142]

É o "misticismo" de Mallarmé que assombra sua obra mais bonita e hermética, *Brinde, Igitur, Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, isto, inominável, árreton, aquilo de que a poesia/ pensamento de Mallarmé fala: o homem é horizontal limitado todo atravessado e inundado pelo vertical ilimitado, em alguma parte de si que é como se estivesse fora de si, pois imponderável[143]

Já citamos a ligação de vasos comunicantes entre *Un Coup de Dés* e *Finnegans Wake* (Robert Greer Cohn, David Hayman, Augusto de Campos), que se manifesta pelas aproximações seguintes: a estilística de sugestão; os elementos mallarméanos na obra de Joyce; despersonalização do artista; processos de composição como jogos de palavras; desordem sintática; associação de ideias; sistemas de dualismos, paradoxos e temas musicais; constelações de ideias subsidiárias visando à cosmogonia; concepção de obra circular (moto perpétuo em Mallarmé, leitura iniciável a qualquer ponto de Joyce); quarta dimensão acessível pela linguagem poética; espaço-tempo

sintático-visual; o mito da criação e da queda do homem, e sua redenção pelo eterno retorno (cíclico ou aberto); citações disfarçadas de FW: MALMARRIEDAD, MAEROMOR, MOURNOMATES, MAMMAMANET, MANYOUMEANT, MALLAURAIS, MALLYMEDEARS, CULPO DE DIDO etc.[144]; caracterizando entre os dois a alotropia estilística: obras que se apresentam com propriedades externas diversas, mas que têm a mesma estrutura interna[145].

Outra obra que se aproxima de *Um Lance de Dados* é a de Mário Peixoto, pirata enigmático e sombrio, criador e mito do cinema nacional, por seu filme *Limite*.

Segundo Emil de Castro, na biografia de Mário José Breves Rodrigues Peixoto, *Jogos de Armar* "a certidão de nascimento desapareceu e a sua identidade foi adulterada, pois trazia o ano de 1918, quando, na verdade, ele nasceu em 25 de março de 1908; e não foi na Bélgica, como queria fazer crer, mas, quase com certeza, no Rio, talvez na Tijuca"[146].

Em Paris, Mário Peixoto viu, por acaso, andando na rua, na capa da 74ª edição da revista *Vu*, de 14 de agosto de 1929, a foto de André Kertesz (que está no site www.mariopeixoto.com), mostrando uma mulher de olhos arregalados, envolta por braços masculinos com algemas, o que o inspirou a escrever o roteiro de *Limite*, rascunhado naquela mesma noite, no hotel da cidade francesa. Realizado entre maio e outubro de 1930, tendo como locações arredores da cidade sul fluminense de Mangaratiba, onde também ficava a Fazenda Santa Justina, de seu tio Vitor Breves, irmão de sua mãe, que deu apoio financeiro e emprestou a fazenda e seus empregados para a realização do filme. A fazenda, que foi invadida por elementos do Movimento dos Sem Terra, pois é considerada improdutiva desde 1986[147], na época das filmagens produzia café e foi o QG da produção, e só aparece numa sequência das colunas da casa sede. O filme estreou numa sessão matutitna do cinema Capitólio, em 17 de maio de 1931, e

sua restauração por Plínio Sussekind Rocha e seu aluno Saulo Pereira de Mello, (pois a película estava se deteriorando) iniciou-se nos anos 50, sendo concluíada somente nos anos 70.
Ele nunca mais conseguiu filmar, mas persistiu escrevendo roteiros, na esperança de realizá-los.

Logo depois que fez *Limite*, iniciou o filme *Onde a terra acaba*, cujo título foi aproveitado por Sérgio Machado (roteiro e direção), no documentário que lhe rendeu mais de dois anos de pesquisa, sobre a vida e obra de Mário Peixoto (2002, estúdio Videofilmes, distribuição Riofilme, Brasil, 75 minutos; produção de Maurício Andrade Ramos, fotografia: Antônio Luiz Mendes, desenho de produção: Raquel Freire Zangrandi, direção de arte: Cássio Amarante e Mônica Costa, edição: Isabelle Rathery). No filme o próprio Mário dá depoimentos, além de outros cineastas e amigos, e o narrador, o ator Matheus Nachtergaele, lê trechos de diários, entrevistas e cartas de Mário Peixoto. Há ainda cenas de *Limite*, *Onde a terra acaba*, e os dois makings of. A montagem do documentário segue o ritmo de *Limite*, o clima do clássico, que é recuperado, pelas filmagens de céu e mar e praia da região de Angra dos Reis, bem como pela trilha sonora de músicas clássicas impressionistas francesas. *Onde a terra acaba* ganhou o Prêmio Especial do Júri Mostra Documentários, no Festival da Gramado, recebeu uma indicação ao Grande Prêmio Cinema Brasil, na Categoria Melhor Documentário e uma indiação ao Prêmio Adoro Cinema 2002, na Categoria Melhor Pôster. Nas falas do filme, bem como nas citações do site sobre o autor e na carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, que leremos, a palavra "scenario" indica o que hoje se costuma chamar de roteiro (o texto original do *"scenario" Limite* foi publicado em 1996, pela editora Sette Letras).

Logo no início, as legendas:

> Em 1930, com apenas 21 anos, Mário Peixoto realizou no Brasil um dos mais belos e inovadores filmes da história do cinema mudo.

Em 1998, críticos e cineastas apontaram *Limite*, seu primeiro filme, como a mais importante obra cinematográfica produzida no país.

Em 1992, Mário Peixoto morreu aos 84 anos, sem haver realizado um segundo filme.

A voz do narrador lê um texto de Mário Peixoto, que diz:

> A realidade pra mim não tem consistência. Que se há de fazer? Não há dúvida que a vejo. Mas só. E se me refiro a ela, é num tom ou num pensamento em que a gente se refere a coisas que não constam nem impedem, porque não afetam.
>
> A realidade pra mim não tem importância. Não me modifica. A imaginação sim. Substitui tudo, e convence. Aliás, é só o que existe pra mim. Vivo dela. Porque é verdadeiramente o que me faz vibrar. Crio e apago ao meu feitio, como um halo com um sopro.
>
> Eu sofro de uma dor física. Mas isso não me impede que eu viva fora da realidade. Mas além do mais, ela é feia, barulhenta, desarmoniosa e nociva.

Depois, são lidos trechos do diário em inglês, que Mário escreveu quando estudava na Inglaterra, e que mostram sua inadequação, seu mal estar na Europa.

Cacá Diegues dá um depoimento, no qual declara que *Limite* mostra uma direção que o cinema poderia ter tomado, e não tomou. Nelson Pereira dos Santos diz que quando viu *Limite* o considerou o melhor filme brasileiro, e até hoje pensa assim.

Mário não se deixava filmar, fugia da publicidade e da cidade grande. Seus empregados do sítio do Morcego contam no filme que ele mentia para jornalistas e outros curiosos que iam procurá-lo, dizendo que ele não era Mário Peixoto. Seu biógrafo Emil de Castro, na entrevista citada (para Carlos Haag, Folha de São Paulo, http://www.limitude.hpg.ig.com.br/), fala que ele queria criar em torno de si uma aura de gênio, "grande mito da cultura" (ele seu filme), e não revelava ou falsificava dados da sua biografia, como no caso da certidão de nascimento falsa ou do suposto texto escrito por Einsenstein (Mário).

Ruy Solberg conseguiu produzir o único registro audiovisual sobre Mário, no curta *O homem do Morcego*, preto e branco, 35 mm, 20 min., realizado em 1980. É as cenas deste documentário que assistimos quando Mário fala tranquilo em *Onde a terra acaba*. E nos conta como teve a ideia de *Limite*, e como as coisas foram acontecendo, que ele e Brutus viram *Braza dormida*, de Mauro Humberto, e quiseram filmar algo, e Mário falou de seu manuscrito parisiense. Que procuraram Ademar Gonzaga, mas que este falou que "um cenário assim, só o seu autor poderá filmar", o mesmo se dando com o próprio Humberto Mauro, que, no entanto, fez a ponte com eles e Edgar Brazil, o gênio da fotografia que, segundo o próprio Mário, tornou possível *Limite*, compreendendo as cristalinas imagens que Mário projetava em sua mente, trazendo pro Brasil o filme policromático que permitiu as nuances da película em preto e branco, e inventado e construindo equipamentos para poder fazer o filme.
Na década de 50 escreveu *A Alma Segundo Salustre*, roteiro para filme falado, que mostra poderosa unidade temática e estilística com *Limite*. Excepcionalmente, o texto foi editado pela Embrafilme, em 1983.

Em 1931, Mário Peixoto publica o livro de poemas Mundéu (reeditado em 1996 pela editora *Sette Letras*), para o qual Mário de Andrade escreveu no prefácio:

> Os poemas, digamos legítimos, de Mário Peixoto se caracterizam especialmente pela rapidez. Tem-se a impressão de um jato violento, golfadas irreprimíveis. São poemas que nascem feitos, explosões duma unidade às vezes excelente, em que o movimento plástico das noções e das imagens é incomparável dentro da nossa poesia contemporânea.[148]

Ainda em 1931, Mário Peixoto 1931, publica, na revista *Bazar*, três contos e uma peça de teatro, que fazem parte de uma coletânea editada por Saulo Pereira de Mello em 2004, *Seis contos e duas peças curtas*, incluindo ainda material inédito sem datação, pela editora

aeroplane, a mesma casa que havia publicado, em 2002, *Poemas de permeio com o mar*, reunindo obras escritas entre 1930 e 1960.

Na linguagem poética de Mário Peixoto, que, se nos deixarmos prender em algumas de suas armadilhas, parece ser clara, as imagens sempre irão nos conduzir a um estado de torpor em que nosso olhar jamais estará mais claro — pelo contrário, teremos sempre a sensação de que o olhar torna-se cada vez mais turvo, por conta da confusão sensorial com que nos deparamos. O movimento das imagens se impõe, seus poemas nos ensinam, e não nos resta outra possibilidade a não ser aceitar e tentar acompanhar este movimento. Com os poemas, descobrimo-nos imersos em uma intrincada rede de imagens que, com imensa velocidade, quase sempre vertiginosa, parecem ser sempre as mesmas, ampliadas e repetidas. Saulo Pereira de Mello aponta a existência de uma imagem protéica que reaparece ao longo de *Limite*. Acreditamos que esta leitura evidencia a ocorrência de uma imagem *essencial*, que não se contenta com aparências e superfícies, assume diferentes formas e retorna com insistência, pois parece que esta imagem está sempre ao redor dos mesmos núcleos temáticos. Em função da *organicidade* que identificamos na obra de Mário Peixoto, podemos constatar que este fato não ocorre apenas no filme, mas também nos poemas e nos romances, com a particularidade de as imagens de cada um destes serem *essencialmente* as mesmas já que, apesar de as formas se distanciarem, possuem invariavelmente uma profunda coerência temática entre si. No entanto, suas imagens poéticas sempre revelam realidades que não parecem ser reais e verdadeiras, mas sim simulacros que não podem ser evitados e, por toda a obra, parece haver uma profunda coerência, pois as imagens evidenciam uma unidade temática que acaba por fornecer à sua obra a possibilidade de formar um todo orgânico — por isso referimo-nos à *organicidade* da obra.

Na obra literária de Mário Peixoto, a escrita jamais encobre as imagens, pelo contrário, sempre as revela. "Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar", afirma Flusser, o que nos leva a pensar que, na obra de Mário Peixoto, permanece bastante clara a percepção desta contradição da palavra escrita, que a um tempo nos aproxima e nos distancia da realidade concreta. A linguagem, em sua obra, será sempre recriada, e aparece como construção — com todos os seus riscos e promessas.[149]

Em 1937, Manuel Bandeira pede em carta a interveção de Mário de Andrade, pois MP participou de um

> /.../ concurso de cenários para filme de cujo júri você / Mário de Andrade/ faz parte. Chegou-lhe a ele a notícia de que o júri não quer levar o trabalho dele em consideração porque nas bases do concurso exigia-se um máximo de 53 páginas e ele escreveu mais de 100. O rapaz, que é um técnico em matéria de cinema, diz que não respeitou a exigência, porque o concurso era não de enredo, mas de cenário, e não é possível escrever um cenário, como isso deve ser feito e como ele aprendeu em Londres, em tão poucas páginas. O que o desola é não tanto o fato de não pegar o prêmio, mas de o seu trabalho não ser lido pelo júri: levou seis meses a trabalhar na coisa e tem grande confiança no que fez. Peço-lhe, pois, que se interesse por ele, no sentido de ver se consegue que os seus companheiros de júri leiam o que ele escreveu. /.../
>
> /.../ O rapaz do *Sono sobre a areia* teve notícia que o trabalho foi afinal distribuído ao júri. /.../[150]

Além disso, MP publicou *O Inútil de Cada Um*, em 1934, em edição particular pela Tipografia São Benedicto, e em 1935, pela editora Alfredo Frederico Schmidt. O romance foi recolhido à época, e relançado em 1996, pela editora Sette Letras, na versão original.

Mário reescreveu o texto, que havia sido sabotado, censurado, romance original de 1935 nunca esteve no mercado livreiro, pois toda edição foi adquirida e queimada pelo pai do autor. Entre 1967, em Angra dos Reis e no Sítio do Morcego, e 1975, quando se instala no hotel Angra Tourismo, Mário reelbora a obra, agora com seis volumes.

Este relançamento seria a coroação de seu trabalho criador, tantas vezes e de tantos modos abortado; não era mais o volume único original, e sim a retomada de toda sua vida e de tantos projetos, um balanço, um legado, uma espécie nova mas que nos traz à memória *À la Recherche du Temps Perdu*, de Proust. 1984.

A obra se estende por seis volume: 1 – *Itamar*, 2 – *Lins*, 3 – *Cádio*, 4 – *Hernani*, 5 – *Sonâmbulas Gelatinas num Aquário* e 6 – *O Esgrima das Profundezas*.

A editora Record publicou o primeiro em 1984, por intervenção de Jorge Amado, com quem Mário havia trabalhado anteriormente num de seus projetos fílmicos. Os outros cinco volumes estão sendo preparados para edição pelo Arquivo Mário Peixoto (fundado por Walter Salles em 1996, o arquivo é gerenciado por Ayla e Saulo Pereira de Mello, abrange, entre outros, um imenso volume de livros, roteiros, correspondências, fitas de áudio e vídeo bem como material fotográfico e é aberto a pesquisadores, estudantes ou qualquer pessoa interessada em conhecer a vida e obra de Mário; o endereço é Praça Nossa Sra. Da Glória, 46, Glória, Rio de Janeiro, RJ, CEP: 22211-110).

Em "A Obra-mestra de Mário Peixoto", apresentação da edição de 1984, Octavio de Faria diz:

> Pensando bem — e sem um minuto de vacilação — quero afirmar bem alto: de todos os romances que foram escritos no Brasil, e desde o início dos inícios, nenhum deles assume a importância, o valor intrínseco de *O Inútil de Cada Um*, de Mário Peixoto.
>
> Mário Peixoto, o de *Limite*, todos conhecem. Mesmo não figurando nos nossos dicionários, bibliográficos ou artísticos, ele é o inconfundível criador de *Limite* — a obra de cinema puro que entusiasmou cineastas como Einsenstein, Poudovkine, Orson Welles — o poeta de *Mundéu* que deliciou com seus ritmos próprios tanto Manuel Bandeira como Mário de Andrade, o poeta que tem pronto para impressão *Poemas de Permeio com o Mar*, que reputo uma das obras máximas da nossa poesia contemporânea.[151]

Mário filmou *Limite* aos vinte e um anos. No entanto, era já a obra de sua vida, que o marcaria para sempre com o estigma de gênio e de maldito, de hermético, aquele de quem não se fala, o autor do filmes que não se vê e não se entende.

Talvez tenha sido ele, tão jovem, aquele que no Brasil de sua época melhor entendeu e desenvolveu a proposta revolucionária radical que Mallarmé apresentou como novo paradigma estético no poema.

E de que forma é a proposta de Mallarmé retomada em *Limite*?

Já dissemos que há obras que são vasos comunicantes (se você colocar uma substância em apenas um dos vasos comunicantes, daqui a pouco os dois a terão por igual), para além da simples influência, como é entendida normalmente; em uma abordagem relativística (ou, por outro lado, quântica) do tempo ele foge em muitos sentidos ao que a experiência comum capta e entende, aparecendo como não linear, e avançando em ondas de radiação em várias direções, inclusive do passado, como na do futuro (que são duas das muitas possíveis, e que nós conhecemos).

Assim podemos pensar não só na influência de Mallarmé sobre Joyce ou Peixoto, mas também na dupla direção da troca, tráfego ou tráfico de ideias, ritmos, pensamentos, versos, durações etc., viajando de uma a outra, entendendo sob a luz da física quântica e da cibernética e da informática a questão da intertextualidade (ou transtextualidade).

Há muito de cinema profetizado já no poema de Mallarmé. Muito provavelmente ele é também uma sinfonia; mas talvez seja, pelas mesmas razões, muito mais ainda um filme invisível, ou visível na virtualidade; sua preocupação com a duração é cinematográfica; sua reprodução do pensamento se fazendo como ondas em movimentos aquáticos e marinhos é cinematótica.

Limite é cinema, é claro — cristalino, pura luz, pura visão, quase que ultrapassa o estatuto de visibilidade. Nas duas obras a mesma investigação; o limite e o ilimitado, e o humano no meio, limitado por todos os lados, de todas as maneiras, e no entanto trazendo o ilimitado no sonho, na percepção, no desejo e no pensamento.

É interessante que uma revista de vulgarização científica fantástica (na trilha de *O Despertar dos Mágicos* de Louis Pauwels

e Jacques Bergier e *O Tao da Física* de Fritjof Capra) chame-se *Limite*, e tenha na capa do primeiro número, que saiu em 1993, a ilustração de uma caravela navegando pelo espaço entre a Terra e seu satélite. Em matéria publicada no número dois, "Natureza Artificial", que está na seção denominada "Caos" (referência à ciência do Caos e ao livro *Caos*; a Criação de Uma Nova Ciência, de James Gleick, que também trata do assunto em "Uma Geometria da Natureza") Rafael Monroe assim explica a geometria fractal:

> Existe um tipo de objeto de artesanato vendido em barraquinhas de esquina que sempre desperta a curiosidade dos observadores. São duas placas de vidro seladas em formato de sanduíche, tendo como recheio uma fina camada contendo água e areia colorida. Para exibi-la o camelô sacode fortemente o conjunto e a água se turva completamente. Colocando então o objeto em repouso, a areia vai assentando e — surpresa — paisagens começam a se formar no quadro. Vemos montes, cordilheiras, vales, planícies... um pequeno mundo vai surgindo, uma cena nova a cada sacudida.
>
> /.../
>
> Benoit Mandelbrot, um gênio matemático de intuição admirável, começou a demonstrar há duas décadas que as formas naturais são criadas a partir de sistemas de equações extraordinariamente simples. Ele provou que repetindo estas formulações de forma interativa por milhares de vezes, era possível criar formas que simulavam as produzidas pela natureza.
>
> Na publicação da primeira versão de suas ideias, em 1975, ele reuniu trabalhos esquecidos de matemáticos do passado à sua nova visão da gênese das formas naturais e criou a assim chamada Geometria dos fractais.
>
> As figuras fractais têm a propriedade de produzir formas similares em qualquer escala. Poucos grãos de areia em um vidro mostram figuras que parecem muito as de cadeias de montanhas reais. A água de uma onda deixa na areia uma forma que lembra a de um litoral completo visto do alto de um morro. /.../[152]

O filme *Limite* é um ótimo exemplo, em arte, das teorias da física quântica e da geometria dos fractais. Ali o mar é o fundo de todos os ritmos e durações que ocorrem, como se, de maneira fractal, todo o movimento vital ou social das três pessoas no barco já tivesse a forma do movimento marítimo, como se toda sua vida fosse a preparação do momento em que, náufragos no pequeno bote à deriva, os três se encontram, ali presos, limitados pelo barco e pelo mar, sem ter para onde ou como ir.

Saulo Pereira de Mello, que trabalhou na recuperação do filme, praticamente destruído, preparou um livro em que reúne os fotogramas em sequência, e na proporção da duração dos *takes*, que é um valioso estudo do ritmo e montagem da película e da excepcional fotografia de Edgar Brazil. Saulo, pressentindo que o filme é uma cartografia de intensidades que trabalha com o tempo complexo, complicado, não linear, fez questão de deixar bem claro que o livro é um MAPA de *Limite*, não um roteiro, nem uma partitura, ou uma amostragem de fotogramas, e sim um MAPA, como se guardasse as coordenadas de um tesouro, ou de um local a que se pretende chegar.

Leiamos algumas observações extraídas o prefácio e da introdução:

> Constantemente, a cena que se está vendo (absorto por ela) domina o desenvolvimento que ante nós se está desenrolando. Usando a terminologia de Bergson, poder-se-ia dizer que, a cada momento, o "devenir" do filme é rompido em sua continuidade, homogênea e perfeita, pelo "momento" artístico que quer parar e se fixar numa obra de arte autônoma. A cada instante, a cena tende a se tornar fim em si, de tal modo o realizador conhece e admira o seu valor estético como parte, como unidade indecomponível.
>
> /.../
>
> Em torno de uma linha central, eixo de todo o filme, vejo inúmeros círculos, curvas que se repetem (mas que não se acentuam muito) respondendo umas às outras numa harmonia quase matemática. Tudo equilibrado, como que desenhado a compasso.

> Esse eixo central não me parece ser, como se pode pensar à primeira vista, o barco em si, (o barco onde começa e acaba o filme e onde se reúnem os destinos separados de seus personagens). Parece-me, antes, residir no ritmo do barco (se a afirmação não parecer ser demais estranha... e vou tentar explicá-la).
>
> Quando os personagens narram a vida que tiveram, ou ela nos é contada, sente-se, graças à rigorosa unidade de ritmo do filme, que o ritmo do barco foi como que transportado para a terra e continua presente em todas as eventuras que descreve.
>
> /.../
>
> Utilizar "Limite" como acesso às próprias raízes de obsessões do Ocidente é cumprir o destino para o qual, em última análise, foi gerado por sua cultura-útero. A sua visão é uma espécie de aventura profundamente humana, essencialmente fáustica, viva e sempre pessoal — embora comum a todos os homens ocidentais, com os sentidos alerta e ligados pela mesma obsessão do infinito. É uma viagem — viagem a uma terra incógnita onde existe um tesouro: a própria compreensão da natureza do Ocidente. Por isso este trabalho é um MAPA, uma carta planetária que, conscientemente vista, decifrada em seus símbolos, revelará o destino que conduz "Limite".[153]

A fita começa com o letreiro *Limite*, com as letras se ampliando e distorcendo, como cera que derrete. Depois os créditos; *fade out*; negro; *fade in*: sol sobre monte com aves marinhas; fusão (sobreposição desta imagem a) Olga (mulher 1) com algemas, mãos com algemas só, fusão, close dos olhos, fusão, brilho do sol dançando na água do mar, fusão, olhos, fusão, close de Olga no barco. Três pessoas, num barco a remo, perdido no oceano: homem 1 (Raul Schnoor), mulher 1 (Olga Breno) e mulher 2 (Taciana Rei). Raul abatido, caído prà frente. Calmaria. Desânimo.

O mar, os remos inúteis, seus cabelos desgrenhados. E a repetição e a permanência disto tudo. *Flash back*: Olga presa, um homem de quem só se veem as mãos e os pés a ajuda a fugir. Grades vazias. Toda a cena da fuga é mostrada com os pés, os braços, objetos parciais. Novos ângulos, inusitados; o casario, árvores, ramagem (como a estrutura vegetal que volta e meia

surge fotografada e pintada em *Signantia Quasi Coelum*). Em sua peregrinação de fugitiva o mesmo desconsolo que ela irá mostrar depois, no barco em alto mar. O mesmo sem saída. Olga costurando, closes dos utensílios de costura, estranhamento da roda da máquina, do carretel de linha etc., pela excessiva proximidade. A notícia de sua fuga, no jornal que ela lê. Casas, rua, roda de trem girando (como a roda da máquina de costura). Volta ao barco, à exaustão e ao desespero. Toda uma sequência de negativos danificada, que culmina em um trecho totalmente perdido: os estragos nos celulóide parecem fogo vivo, e ao mesmo tempo devir molecular, moléculas dançando como a água e o barco e quem nele está. Um intromissão quântica, ao acaso, e que fica estranhamente em harmonia com o movimento do filme.

Não vamos acompanhar cena a cena, pois, além do filme estar hoje restaurado, há o mapa organizado por Saulo; e "contar' as imagens, além de não poder reproduzir a sensação única de vê-las em sua música e luz, diminui e cerceia o sentido. Fazemos apenas algumas anotações que podem ser sintomáticas, como no *take* 93, um garoto (de quem só se veem o peito, os braços e as pernas) avança para a câmera carregando um peixe na mão, pendurado pelo rabo. Logo depois, *takes* 95 e 96, cesta de peixes, de onde um é retirado.

No *take* 91 tínhamos visto uma guerra pulsante, sobre a areia. O limite, para o animal aquático na terra, para o homem no mar. A partir do *take* 98; o *zoom* no buraco que escorre água, uma espécie de bica, incrustada em uma coluna – mais um cruzamento de imagens inorgânico orgânico. O mesmo *zoom* se faz nove vezes, intercalado com outras imagens, como a do casario visto deitado, telhado, câmera corre sobre telhado. O ritmo frenético das tempestades e dos processos orgânicos nas pedras, nas telhas, nos ferros etc.

Depois vem a vez de Taciana. Homem bêbado na escada,

olhares para alianças. Ela anda pela rua, encontra com outro homem, a câmera fica ao nível do chão, entre os dois, que parecem gigantes enquanto falam, ao alto o céu, o infinito entre eles. Taciana sobre uma pedra olha o mar. Câmera avança para ela: desespero. Como no barco, Taciana já parece que pensa em se afogar. Olga já está presa na cadeia ou a um trabalho sem sentido, e à condição de fugitiva. Cada um com prisões e limites sem fim, enquanto o tempo todo o olho desliza pelo infinito na praia, no mar, no céu, na arquitetura, na folhagem. Brutus anda pela rua, entra em um cinema, toca piano, enquanto na tela é projetada a película "Carlitos Encrencou a Zona", com Charles Chaplin – um fugitivo (Carlitos) com uniforme de zebra, que cavou um buraco na terra para sair ao lado do guarda, tenta voltar pelo buraco; guarda o vê e tenta pegar, Carlitos negaceia o corpo, guarda cai. A prisão, a inutilidade da fuga, mesmo no filme dentro do filme, mesmo na comédia. Closes de bocas sem rostos que gargalham, contraponto do rosto de Edgar Brazil, fotógrafo de *Limite*, dormindo com um palito enfiado na boca.

Volta ao barco, desespero, vãs tentativas, não há nada a fazer. Olga tenta remar, desiste. Deita-se à borda do barco, bota as mãos na água. Mãos e pés, casal sem rosto anda pela praia, de mãos dadas. Pegadas. Casal ao longe, no capinzal. Vegetais, postes com fios de luz. Arcada de ruína, cacto sobre areia. Raul no barco, em desespero, fala. Vê que a água já toma o fundo do barco. Vegetais e postes, em positivo e em negativo da foto. Ruína da arcada. Mar. Homem (mãos, tronco, pernas) que deixa casa de mulher, beija-lhe a mão. Vegetação, passos. O homem, que já aparecera ao beijar a mão da mulher e é Raul, fumando, entra em um cemitério. Encontra Mário Peixoto sentado triste sobre um túmulo, a mão segurando uma aliança. Os dois se defrontam em cena expressionista, o excelente ator Mário diz a Raul (são as únicas três legendas de todo o filme, duplamente mudo para falar mais):

> Você vem da casa da mulher que não é sua
> supondo que ella seja minha como ésta foi sua
> e se seu lhe disser que élla é morphética?...

Olhar terrível de Mário, fusão para o barco, a impotência, o tempo de espera. Volta *flash back*, Mário sai apressado do cemitério e Raul vai atrás dele, gritando pela mata, pergunta por ele para as pessoas. Câmera nervosa, panorâmicas rápidas, chicotes sobre a mata. Raul grita, e grita, e grita. Muitas vezes. Corre. Grita. Pergunta a mulher e a pescador. Continua andando. Até cair no chão, exausto, junto a uma cerca de arame farpado. Mar. Mata. Mão no chão. Duas cruzes. Redes, barcos, cabanas de pescadores. Cruz.

Raul compra passagem de trem. Close da engrenagem da roda do trem: parada, inicia movimento. Barco. Vazio. A lata de biscoito vazia. Raul vai pular ao mar, Taciana tenta impedi-lo, falam. Taciana o solta. Raul se joga. Taciana fica olhando da borda, os reflexos da água cintilam no seu rosto em close, *take* símbolo do filme. Raul não volta. Entra água no barco. Olga sempre sentada na proa, como uma esfinge, de costas para o barco e para Taciana, que a sacode; sendo repelida por Olga, Taciana cai no fundo do barco, prostrada, e Olga chora em desepero.

Tempestade no mar, num longo *take*, todo de movimentos de ondas e vetores de intensidade. Acabada a tempestade, encontramos Olga agarrada a um destroço, boiando no mar, os cabelos encharcados de água e sal, "Olga como uma alga", ela mesma com algemas contra fundo negro, e agarrada a destroço boiando, brilhos, cintilações do mar, píncaro, a mesma imagem do início do filme, pássaros pousam no monte, céu vazio, píncaro vazio, *fade out*, negro.

O espectador sai transformado, em outro tempo, outra velocidade, rompidos seus limites, pelo menos por uns instantes.

A ilha do sonho, do delírio, do desejo e do naufrágio, ilha no

ar, fantasma, em outra dimensão, é o cenário do filme de papel *A Alma Segundo Salustre*, que é assim apresentado por Arnaldo Jabor em "Nossa Fome Eterna":

> /.../ *A Alma, Segundo Salustre* é nosso sonho impossível. É a suprema saudade do amor que nunca tivemos, é a mulher impossível, é o mundo que se nos nega, é o pranto por tudo perdido, a metáfora ser palpável, é o desejo infinito e sagrado de que o mundo existisse, a esperança soluçante de salvar um universo platônico. Mário é um poeta que não se contenta com a metáfora, quer mais, mais, mais longe, quer filmar a essência, filmar o ar, e consegue; por isto, o filme fica em estado de roteiro, que é quando a câmera não surgiu ainda com seus ruídos e limites e o roteiro é a metáfora da metáfora, o plano de trabalho, a antecena, a esperança da imagem, a luz sem forma. A forma limita. /.../[154]

É a história de uma aprendizagem radical, total. César é o homem que vai aprender: a não falar, a ouvir a música e viajar, a ver, mais do que ouvir. Maduro, reencontra em sua ilha fantástica a infância de nada saber, de estar totalmente deslocado. Divide-se em dezenas de pessoas, como ossos seus que criassem vida, todos sem a falange do indicador da mão direita. Reencontra a sereia, a Mãe do Ouro, que não afoga seus amantes, mas tira-lhes a virgindade, tornando-os homens, e juntamente com isso tirando-lhes a força também, fazendo deles seus escravos, para o resto da vida[155]. A borboleta que se debate contra a vidraça, forçando, querendo ultrapassar os seus limites; as borboletas espetadas na coleção e as que voam às centenas, ao redor de seu barco falam da transmutação, da evolução, da possibilidade do ser vivo de ultrapassar os limites do conhecido, o vidro que prende mesmo que pareça que não está lá.

Quando César morre sua mão se completa da falange do indicador que lhe faltava, ao reabsorver todas as outras

personalidades que dele saíram, completos agora. E uma onda congelada, o cinema que não traz mais o movimento, desde o início dos tempos: e a mão completa aponta para a onda, e ela explode, arrebenta na praia, funda a existência[156].

Em *O Inútil de Cada Um*, o anagrama, ou quase; limite – inútil. O fantasma da inutilidade ronda os personagens, que vivem suas vidas tão cheias e tão vazias, sem porquê.

> A realidade para mim não tem consistência; o que é que se há de fazer...?! Eu constato e tal, mas absolutamente não tomo parte... É como se não fosse... Não há dúvida que eu a vejo, mas só. E se me refiro a ela – mas aquilo não me penetra – é num tom ou num pensamento em que a gente se refere às coisas que não constam nem impedem, porque não afetam.[157]

O capítulo cinco de *Itamar*, chamado "Hibernação", conta a descida a um mundo passado (como em Igitur), uma outra dimensão, um castelo em ruína, cheio de monstros e fantasmas, morcegos, cobras e teias de aranha, onde o personagem vai buscar o livro, que se desconfia que seja este mesmo livro que se está lendo[158], que é como uma penetração, sucessivas camadas da substância do tempo, como quem cava, camada após camada, cidades soterradas, memórias celulares e moleculares (e atômicos e subatômicas e...):

> /.../ Mas o que eu quero salientar é visto de outro ângulo — onde o tempo propriamente assiste mas não penetra — se isso é possível.[159]

Escrever é um transe, um processo, que, tal como o seu filme, que nos força a mudar para outra velocidade mais rápida, e mais intensa, envolve o leitor no processo, do qual não sai ileso:

> /.../ Escrevo por compulsão ou transe – e se com a insatisfação começar a correr muito, acabo por deteriorar o esquema – isto é quase sempre infalível![160]

O mistério e a máquina estão principalmente no recurso dos travessões, que fragmenta a obra inteira, estilhaçando as frases, redobrando os sentidos e fazendo brotar ideias dentro das ideias.

> /.../ Esquecera aquilo tudo e agora me vinha à mente. Justo ali — e por quê — o que tinha a ver aquilo tudo com Lia — com as ruínas — e, sobremodo, revivendo tão nitidamente numa hora como aquela — naquele local sem ligação — veemente e dorido, invadindo-se com aquelas recordações soterradas, parecendo, além do mais, coisas de há séculos?[161]

Mallarmé, do coração do romantismo e do simbolismo envia como um farol um facho de luz que ainda serve como guia para os barcos dos poetas-marinheiros, não para a chegada ao porto, medíocre aspiração ulissiana, mas para o devir-Homero, no dizer de Blanchot, o encontro mais íntimo e amoroso com o mar, o naufrágio e o canto da sereia.

Um lance, entre um número absolutamente incontável de outros, tantos quantos grãos de areia há na praia, quantas estrelas há no céu, um único lance, entre os muitos que pode o indivíduo, com os dados à disposição, fazer, fica sendo a sua jogada, neste caso, um lance de dados aparentemente (para críticos e público unilaterais) fracassado, torna-se vitorioso na medida em que inventa novos jogos, novas formas de fazer, novas mentalidades, *ergo*, novos mundos, novos egos e até, quem sabe, está inventando uma nova arte, que poderíamos chamar de nada, isto é, caos, ou, ainda, para não confundir o plano de imanência com os sistemas, caosmose, o limite fluido e translúcido, geleia, entre o real e as virtualidades.

METAPENSAMENTO

O pensamento é anterior e posterior à linguagem verbal, mas se formula com ela, no campo em que se comunica, quando se torna comum aos homens, nas formas sociais. E é por isso que o modo de ser de uma língua interfere na maneira de pensar de seus falantes originais, e, especialmente, nas construções de pensamento socializadas que eles produzem. É o caso do Mito de cada povo, das suas formas de Arte, e, principalmente, da Filosofia, que já nasce marcada pelo modo de ser do indo-europeu, na sua versão grega, que formatou a Filosofia, sendo depois sucessivamente atualizada em latim e nas línguas latinas, eslavas e germânicas contemporâneas.

O indo-europeu constitui a frase com sujeito (pronominal ou nominal), verbo e complementos, objetos e adjuntos, que podem ser nominais ou verbais. Essa maneira de organizar a exposição do pensamento contribui para a forma de se constituir do próprio pensamento, num processo de retroalimentação.

Assim, o verbo em português pode se apresentar, quanto à transitividade, intransitivo, transitivo direto, transitivo indireto ou bitransitivo. No latim os verbos transitivos que pedem objeto direto fazem o nome declinar no caso acusativo. Declinar é sofrer uma inclinação em relação à forma reta, o nominativo, o caso do

sujeito. Assim também falamos nos pronomes pessoais retos, que funcionam como sujeito da frase, e oblíquos, ou declinados, que podem servir como complemento dos nomes e dos verbos. Já o dativo dá conta do objeto indireto, em latim. Na maioria das vezes, para o adjunto adverbial, usa-se o ablativo; mas em alguns casos ele é referido pela preposição que pode pedir acusativo, ou dativo, ou genitivo, segundo o caráter da língua (o genitivo é o caso do adjunto adnominal com preposição de, o antigo adjunto restritivo em nosso idioma, o "genitiv form" do inglês). Enquanto o alemão apresenta os casos muito mais simplificados, o antigo indo-europeu trazia mais dois, que davam conta da vasta gama dos adjuntos adverbiais, junto com o ablativo, a saber, locativo e instrumental.

Em português, um verbo pode não pedir complementos obrigatórios, trazer toda sua significação em si mesmo: Fulano corre. Os complementos que possam se lhe acrescentar, como onde, quando, de que modo, etc, são informações a mais que se dão. São verbos intransitivos.

Os transitivos diretos podem objeto direto: Fulano come pão. Os que pedem um complemento regido por preposição se chamam transitivos indiretos: Olha pra mim. E os que pedem os dois objetos são bitransitivos: Fulano deu o livro pra Sicrano.

Nossa língua indo-europeia já nos marca a maneira de pensar com a ideia de um sujeito da ação, uma ação e um objeto da ação. Ao sujeito está ligada a ideia de atividade, ele é o senhor da ação. Ao objeto se liga a passividade, é ele que sofre a ação.

Quando pensamos em conhecimento, logo pensamos em um sujeito e em um objeto de conhecimento. Quem estuda, estuda alguma coisa.

Essa ideia do conhecimento é a marca da Ciência, desde o seu primórdio, que está no início do próprio filosofar. Queria-se fazer Ciência, isto é, um saber sobre o real, que fosse estudo desse real. Mas isso não foi Ciência, durante muitos séculos, foi um saber que se colocava na fronteira da Filosofia e do Mito.

É a criação do método científico que dá conta do nascimento

da Ciência, que podemos perceber no século XVII, fruto dos esforços somados de Bacon, Galileu, Newton e tantos outros. O método científico pode ser resumido como observação do fenômeno, formulação de uma hipótese sobre o fenômeno, experimentação da hipótese, formulação de uma teoria, matematização dos resultados. Essa é a física moderna, grande base científica da contemporaneidade. E ao mesmo tempo se situa numa das três camadas da Ciência, que se pode dividir em Ciências físicas, biológicas e humanas.

Método é uma palavra que vem do grego, e significa no caminho (metá = *prep. de gen., dat, acus.,* em meio de etc., hodós = via, caminho, estrada; marcha, viagem, caminhada). O método é o caminho de cada pensador. O órganon é o instrumento que ele utiliza, a lógica. Logo, todo pensador possui um caminho próprio, um método, e um instrumento, uma lógica. Assim falam os filósofos.

Mas o cientista ficou sendo um caso particular de filósofo, que não filosofa, isto é, não constitui seu caminho, seu método, e seu instrumento, seu logos, mas já parte de um método consolidado e igual para todos, que ele vai chamar de metodologia científica. A Ciência é sempre metodológica, racional e referencial (estuda referentes, coisas do mundo).

Nas escolas e faculdades costuma-se atribuir importância à Filosofia aceitando o seu lugar entre as Ciências humanas, e principalmente, as sociais. Tal atitude, que traz a marca já de algum tipo de Filosofia, que coloca o pensamento político como centro do filosofar, na verdade é uma redução e diminuição do seu poder e escopo. Precisamos começar investigando o que é a Ciência, e qual o lugar das Ciências humanas no quadro das Ciências em geral; depois vamos ver qual a relação da Filosofia com estas e aquelas. É preciso lembrar que a Filosofia nasce nos séculos VI e V a.C., a Ciência nasce no século XVII d.C., e as Ciências humanas na virada do século XIX para o século XX.

A Ciência é uma forma de conhecer e agir sobre o mundo, é um modo de fazê-lo que tem certas especificidades, e para

determiná-las vamos ver o quadro de todos os tipos de conhecimento, e como a Ciência se encaixa aí.

Tudo o que dizemos e pensamos como seres humanos vem de uma das cinco formas de conhecimento que nós mesmos produzimos para compreender o mundo:

- Arte
- Senso comum
- Mito
- Filosofia
- Ciência

A ordem da apresentação procura especular sobre a cronologia do aparecimento das práticas. Supostamente o ser humano faz Arte desde que se tornou ser humano, ou até mesmo antes, pois muitos outros seres vivos produzem efeitos que chamaríamos artísticos, estéticos, visuais, sonoros, cenestésicos, e especulamos que são motivados pela corte com finalidades sexuais ou por marcação de território, mas esta teleologia dos seus movimentos expressivos é uma forma humana de compreendê-los, e não há certeza do motivo que leva os canários a cantar ou os tangarás a fazerem sua dança.

O ser humano já se entende como ser humano artístico, sem saber ou discernir que fazia Arte, mas sabendo que recriava o mundo de uma forma expressiva, através de pinturas rupestres, arte plumária, dança, pintura corporal, cantos, extração de sons melódicos e rítmicos de materiais que encontrava à sua volta, etc. Não se pode saber quantos grandes pintores e Amadeus da música ou cantores maviosos houve no mundo desde que o homem é o que é.

O senso comum é a opinião (doxa), isto é, tudo que se repete sem criação, crítica ou critério, aquilo que se ouve e se passa adiante; é o estofo do modo de vida da maioria das pessoas, e tanto carrega informações úteis e práticas quanto atulha as mentes com bobagens e irrelevâncias. Mesmo sendo tão custoso,

no sentido de ocupar as pessoas, carregar suas energias e carrear suas paixões, não é objeto de ataque por parte da Filosofia (ou da Ciência ou da Arte). O pensador compreende que o homem comum (que quer dizer o homem que tem as suas práticas e ideias regidas pelo modelo do senso comum) não poderia suportar sem ele, está afeito a não pensar, ou pensar o mínimo possível, e não suportaria um outro modo de vida. Por outro lado, o senso comum tem pouca tolerância com a criatividade do pensamento, e mal disfarça seu ódio à Filosofia, muitas vezes. A característica mais marcante do senso comum é o seu dogmatismo, isto é, não está sujeito a reformulações e não tem um tipo de estrutura que permita a criatividade ou a inovação. Uma demonstração disto está no homem que, regido pelo senso comum, não se apega a Filosofia (ou Arte ou Ciência) e com o passar dos anos continua "achando" sempre a mesma coisa, isto é, tendo sempre a mesma opinião, que irá defender com unhas e dentes, sem perceber o quanto ela nada tem a ver consigo mesmo, o quanto a "importou" de acontecimentos contingentes de sua época e sua região.

O conhecimento mítico-religioso é constituído de explicações mágicas sobre a origem e o funcionamento dos fenômenos do mundo, é uma antropomorfização das formas naturais. O homem procura agir sobre as coisas, ou entendê-las, através da personificação das forças da natureza. Assim é que um primitivo com medo do raio faz as suas homenagens ao deus do trovão, para conseguir o seu favor.

O Mito é uma forma de conhecer o mundo, uma das primeiras que o ser humano usou, e é criativa na sua origem, quer dizer, cada Mito quando é criado é por uma ação criativa do homem, muito parecida com a do artista. Pode ser que no início não houvesse separação entre as duas atividades, mas houve um momento em que elas tiveram que se separar, pois seus objetivos e modos são diferentes, e o mítico-religioso torna-se dogma depois que é criado, enquanto o artístico permanece sempre

aberto à criação. Quem entra para uma religião, ou acredita num Mito, não pode modificar esse conhecimento. Se o fizer estará criando um outro Mito ou fundando uma outra religião, que se conseguir seguidores vão segui-la sem questionar e recriar, ou não a seguirão de todo.

O senso comum tende a ser dogmático por falta de atividade, é um conhecimento que arruma as coisas sem muito interesse na forma da arrumação, e que visa a viabilizar a convivência, a comunidade, a sociabilidade, nivelando por baixo, pelo mais óbvio, mais fácil, e vê em cada novidade uma ameaça a essa estase comunitária que alcançou.

O Mito tende a ser dogmático porque é da sua própria estrutura como explicação exclusiva e revelada não poder ser questionado, precisar ser aceito como um todo. Há agentes da revelação das narrativas míticas, que são iluminados pelo divino, são os "mestres da verdade" da Grécia Arcaica como os chamou Marcel Detienne, que os há em todas as tradições, e mesmo hoje. Não podem ser questionados, são sábios e revelam algo que está além da compreensão humana, por um favor transcendente; as narrativas míticas são migalhas do conhecimento total, que é incognoscível para o ser humano.

Diante de uma cadeira o Mito procurará fundar o herói ou deus que primeiro utilizou uma cadeira e a concedeu à humanidade. O homem do senso comum vai dizer: ué, a cadeira serve pra sentar, que bobagem perguntar, querer falar algo, além disso. O cientista vai estudar a cadeira como referente, coisa do mundo, que ele a vai analisar nos seus aspectos mecânico, vetorial, estrutural, molecular, quântico, através dos functivos da Ciência (v. Deleuze e Guattari, *O que é a Filosofia?*). Já o artista irá produzir algum duplo da cadeira, criando realidades virtuais, nas quais a cadeira atual que está na sua frente pode ser um simulacro mais ou menos fiel, pois ele pode pintar ou escrever ou filmar uma cadeira gigante ou animada ou o que ele quiser. O filósofo não encara o objeto como coisa do mundo, dado positivo que cumpre compreender,

ou motivo para a recriação sensível do mundo; mas sim como uma forma de pensar e investigar as bases do pensamento sobre o mundo, o que é a cadeira, o que é a matéria, o que é o tempo, o que é o espaço, o que é este que percebe a cadeira, ele realmente o faz ou se engana, ou realmente percebe mas se engana no modo como percebe, o que é a essência da cadeira etc.

A Arte, a Filosofia e a Ciência vivem da sua criatividade, mesmo que muitos artistas, filósofos e cientistas, ou professores dessas coisas, sejam tão dogmáticos quanto o homem do senso comum, e não queiram aceitar inovações; ainda que uma minoria realize a Arte, a Filosofia e a Ciência como pensamento, elas só ganham sua dimensão quando são realizadas com criatividade e abertura, feitas com dogmatismo elas pouco preservam de suas características, e tendem a se parecer com o senso comum ou com o Mito.

Vamos pensar aqui sobre as diferenças entre Ciência e Filosofia, e por que a Filosofia não pode ser arrolada entre as Ciências humanas, já que não é uma Ciência. A Ciência pode compreender as coisas do mundo em três níveis, que correspondem às três grandes divisões das Ciências.

Tomemos como exemplo a Clara, ser humano, uma gata e uma pedra. Os três podem ser estudados pelas Ciências físicas, pois todos têm moléculas, átomos, energias etc. Quanto aos aspectos cobertos pelas Ciências biológicas, só Clara e a gata são constituídas de células, tecidos que desempenham funções orgânicas. Mas apenas a Clara possui certos aspectos que não dizem respeito nem à pedra nem à gata, e não são entendidos pelas Ciências físicas ou biológicas: ela ama, estuda, trabalha, compra, vende, vota, se informa e outras coisas.

Esse nível do simbólico é o campo da investigação das Ciências humanas, e se abre em três frentes: o exterior social (ao qual correspondem a sociologia, a política, a antropologia, a economia, a história etc), o interior psicológico (Ciências psi) e a linguagem que é a ponte entre o eu e a sociedade (Ciências da linguagem,

linguística, gramática, semiologia, semiótica, filologia entre outras; Ciências da literatura, crítica, teoria literária, história literária, semiologia, poética, criteriologia etc).

Claro que a separação é artificial, um fato psicológico como sonhar já é social e linguístico por natureza, um acontecimento social como votar já é também totalmente linguístico e psicológico, a linguagem é o tempo todo marcada pela psicologia do indivíduo e do grupo e pelo social.

Essas são as Ciências humanas, que como todas as Ciências trabalham com um referente, que no caso é o campo simbólico que faz o ser humano ser o que é. É o que o diferencia dos outros seres, e é condição para seu desenvolvimento saudável. As Ciências humanas estudam aquilo que torna o ser humano ser humano: o simbólico.

Uma criança criada sem nenhum código linguístico ou social, sem programação simbólica vinda do meio, não consegue se tornar adulta. Bebês que foram criados por lobas ou macacas tornam-se para todos os efeitos comportamentais parte integrante do grupo de animais no qual cresceram, como se a genética humana que aceita e pede programação semiótica vinda de fora pegasse aquela dos animais que, mesmo que insuficiente, serve como substituto. Esses indivíduos quando são encontrados, já adultos, e trazidos para a sociedade humana, não conseguem se readaptar.

Já a Filosofia não estuda essa dimensão simbólica do ser humano, não estuda nada, porque não é um estudo, uma Ciência. É claro que podemos dizer que estudamos pintura, natação ou japonês. Mesmo assim, essas coisas não são estudos, a pintura é uma arte, a natação um esporte, e o japonês uma língua.

Assim, podemos dizer que estudamos Filosofia. Mas a Filosofia em si não é um estudo, não estuda nada, ela pensa o fundamento do pensamento de todas as coisas.

Filosofar é fabricar conceitos. Assim como podemos dizer que uma poesia metalinguística fala sobre o próprio fazer poético, a filosofia pensa o próprio pensamento.

Pensar o pensamento é criar, porque o pensamento é sempre novo, na medida em que refazermos uma trilha é fazer uma trilha nova sob nosso pés, é olhar um novo cenário, percorrer um novo caminho, cada um o seu.

A Filosofia é o metapensamento.

A teoria não deve ser como um rocambole, que coloca camada sobre camada enrolada, ou mesmo um pavê, e sim como artesanato de um cinto feito de três fios coloridos, cada um com uma cor.

Toda a teoria das fontes que você bebeu, todos os teóricos e pensadores e cientistas e filósofos, ligados direta ou indiretamente, ou não ligados à sua área teórica, podem ser usados, se lhe interessarem, se fizerem você vibrar. Mas a citação explícita ou implícita deles deve o tempo todo se misturar com exemplos e fatos tirados do corpus, do seu objeto de estudo, ou de pensamento. E ainda, você deve falar também, deve pensar independentemente, se bem que ligado a tudo que é dito pelos teóricos e mostrado no corpus.

A questão me parece que não é saber escrever ou não, e sim uma proposta, uma hipótese, e também a estruturação dessa hipótese ou proposta de interpretação da realidade. Ora, a estrutura da hipótese só pode aparecer quando você tiver a hipótese.

Muitas vezes, o que falta não é criatividade, mas coragem, soltura, de jogar a sua criatividade pessoal sobre os dados com os quais você está trabalhando. Estes, os dados, tanto vêm dos livros como das observações, que são fundamentais, por exemplo, na psicologia. Cada autor que fez um livro o fez num momento e num contexto. É por isso que as ciências sempre caminham, porque a realidade é mutável. E as ciências humanas são particulares, porque as realidades psicológicas e sociais não são universalizáveis.

É muito importante que você faça a imbricação e a mesclagem entre o que lê e a realidade, a partir daí você vai começar a pensar coisas, ter ideias, que meio que deformam o que leu, porque a

teoria passa pelo meio difuso da aplicabilidade. Aí você pode começar a desenvolver uma hipótese. Por exemplo, meios eletrônicos de comunicação de massa podem estar afetando a maturação cognitiva e emocional do adolescente. Podem tanto estar gerando uma maturação precipitada, antes do tempo, quanto fragilizando essa maturação. Não estou dizendo que seja isso, mas essa poderia ser uma hipótese de trabalho. De posse dela você começa a JOGAR, a brincar, e a brigar com os textos que leu, e colocar esses textos pra brigar entre si, e com a realidade.

Veja bem, todo estudo enquanto estudo de um referente, seja ele de que nível ou dimensão for, é uma ciência, no sentido lato. Se ele se incorpora institucionalmente a um dos muitos ramos das ciências atuais, devendo com isso utilizar o método científico, torna-se ciência no sentido estrito.

Mas a teoria não é um estudo meramente, quer dizer, produz saber e ciência, mas não é uma ciência, e sim um pensamento, que tem a soltura por exemplo de não precisar comprovar com dados numéricos ou quejandos o que propõe.

Seria o último reduto da filosofia, que, por outro lado, se torna sua ladra, a teoria sem outro nome vindo para ocupar o seu lugar, quando questão por questão foi se independentizando como ciência física, química, biologia, psicologia etc, e só sobrou pra ela essa soltura de poder relacionar o que quiser com o que bem entender, essa visão ampla que não tem antolhos de forma alguma, nem do senso comum nem de um saber instituído.

É claro que a filosofia continua, está bem, obrigado. Isso porque tem uma essência e um caráter, que não se confundem com a mera liberdade metodológica ou do objeto de conhecimento. É a filosofia que vai dar a energia para impulsionar as ciências formalizadas e a própria teoria pós-moderna que é livre para ser o que quiser.

Mas mesmo com seu vigor e inclusive por causa dele a filosofia também se transforma o tempo todo.

O CENTAURO FILOSÓFICO

A arte consiste em libertar a vida que os homens aprisionaram.
/.../
Somos todos moléculas, uma rede molecular
/.../
A literatura é uma grande saúde
(Gilles Deleuze[162])

A obra de Gilles Deleuze — uma filosofia experimental, constituída de partes móveis e cambiáveis, com diferentes inter-determinações — é intrigante pela sua complexidade e pelos diferentes devires que faz, não só pela abrangência de um pensador duplo de historiador da filosofia que vai trabalhar com tantos outros filósofos, como pelas diversas e potentes ligações que produz com a arte e a ciência, além de delimitar toda uma lógica em coerência com suas ontologia e política, e conseguir o mais constante agenciamento de um filósofo com outro, a tal ponto que não podemos discernir, nas obras a quatro mãos, e até nas produções singulares, até onde vai a influência de um sobre o outro.

A partir de uma nova imagem do pensamento, dentro de um padrão estético que entende a vida como criação e o pensamento como a possibilidade desta criação, a potencialização máxima da vida, surge uma nova forma de abordar o conhecimento, há aí uma epistemologia, uma política e uma estética.

O próprio conhecimento não é tido mais como natural, mas é uma construção, que procura entender o mundo e as produções

humanas como dados que podem e devem ser salvos de maneira reativa. A ele Deleuze opõe o pensamento, que aparece aqui enquanto agenciamento do humano com o devir, as diferenças, mesmo para lá do humano, no campo animal, tecnológico, cibernético, molecular, inorgânico.

A estética ganha uma dimensão fundamental, na medida em que a relação da vida com a arte se torna o próprio diferencial da imagem do pensamento, dentro de uma perspectiva nietzscheana de compreensão da relação entre arte e vida.

Sendo assim, a obra artística ganha estatuto de maneira de pensar e de produção de modo de viver, já que Deleuze entende a relação arte, vida e pensamento à maneira de Friedrich Nietzsche:

> \...\ Mas então a crítica, concebida como crítica do próprio conhecimento, não exprimiria novas forças capazes de dar um outro sentido ao pensamento? Um pensamento que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode. Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que **afirme** a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria **descobrir, inventar novas possibilidades de vida**. \...\ Em outras palavras, a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. O pensamento deixa de ser uma **ratio**, a vida deixa de ser uma **reação**. O pensador exprime assim a bela afinidade entre pensamento e vida: a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo. Essa afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece apenas como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte.[163]

Podemos ver aqui a nova relação que se apresenta para o pensador entre vida e arte.

Ao invés de ser tomada como dimensão específica dentro de um todo do pensamento filosófico de determinado autor, a estética é constitutiva do próprio pensamento, atuando como paradigma ela mesma na filosofia de Gilles Deleuze.

É assumida assim uma diferença não numérica, mas qualitativa entre arte-vida-pensamento, na qual a valoração da arte se estabelece como diferencial dos valores que engendram a vida e engajam o pensamento.

Ao mesmo tempo, preserva-se o que à arte é essencial, no estabelecimento desta valoração: o plano de composição artístico é o campo da imanência dos perceptos e dos afetos, lá onde se joga o lance de dados da criação.

A diferença entre pensamento e conhecimento se faz presente na arte e implica em diversos processos de subjetivação. Nenhum dos dois é entendido como previamente dado, como "natural". Não há uma instância "sujeito", nem uma outra "objeto", assim como a verdade não pode ser produzida pela adequação perfeita entre o discurso do sujeito e o fato objetal.

Esta estrutura de produção de verdade é ela mesma produzida, criada em certos momentos específicos, em certos lugares do mapa da história dos homens. Há vários regimes de signos que produzem subjetivações diferentes: um regime significante, ligado a uma semiótica do estado; uma semiótica pré-significante, ligada aos nômades caçadores; uma semiótica contra-significante (aritmética e numérica), ligada aos nômades guerreiros e pastores etc.

Exemplos de conhecimento, ligado ao estado, podem ser encontrados na psicanálise e nos postulados da linguística saussureana. Estas são, entre tantas outras práticas, aparelhos de captura montados pelo estado para se apropriar das semióticas

das populações a serem dominadas. As tribos sem estado têm uma escrita espacial, corporal e pictórica – entendendo-se que escrita é todo sinal produzido sobre uma superfície e que pode ser compreendido por algum outro indivíduo da espécie. Quando o estado surge como centro de poder que subjuga as tribos, o que ele faz é apropriar-se de seus fluxos: mulheres, mercadorias e palavras.

A soberania se impõe pelo controle dos fluxos. As águas, a terra, os ventos — tudo tem que ser controlado pelos funcionários do estado. Inventam-se uma matemática, uma agrimensura e uma geometria para a normatização dos fluxos.

A semiótica escrita e a semiótica oral também vão ser apropriadas, quem sabe escrever, a quem é dado o direito de falar. Quando surge, a linguística adota o modelo estatal de linguagem; a escrita fica subsumida à linearidade da fala, as dicotomias reproduzindo esquemas metafísicos e etnocêntricos.

As ciências **psi** também podem aparecer apropriadas pelas forças do estado, constituindo-se em saberes de dominação, de produção de subjetividades medrosas, culpadas, ressentidas. A esse saber, Gilles Deleuze e Félix Guattari opõem em sua obra O Anti-Édipo (Capitalismo e Esquizofrenia I) a esquizoanálise, que trabalha com o "inconsciente maquínico", que é uma usina geradora, e não mais uma cena de teatro (a repetição da cena do Édipo). O inconsciente maquínico e o "corpo sem órgãos" são conceitos que vão pensar o vivo como potência e produção.

Ao conhecimento como dominação se opõe o pensamento enquanto criação, que está ligado ao poder, entendido como potência que quer ser vontade (o conceito de "vontade de potência" de Nietzsche). Na nova imagem do pensamento, o poder é afirmação e necessidade.

Assim se produz uma outra matemática, uma outra ciência, uma outra linguística. De um lado, funcionários do estado e

aparelhos de captura. De outro, pensadores nômades e máquinas de guerra.

O nomadismo é o lugar para onde migrou o pensamento filosófico que se liga às diferenças puras, às essências neutras, às espécies especialíssimas, à indiscernibilidade e à haecceidade. O pensamento é o lugar para onde migrou o nomadismo, quando as estepes e desertos foram dominados pelos homens do estado. O agenciamento entre os dois se dá em diferentes dimensões, descontinuadamente em platôs que se ligam em um rizoma, que é a nova imagem do pensamento: qualquer parte de um rizoma pode se ligar a qualquer outra parte, criando as continuidades mais inesperadas, sem programações prévias.

Já o conhecimento (saber de estado) adota o modelo da árvore e da hierarquia das ciências, e, ainda, da hierarquia dentro das ciências: um eixo principal, do qual saem eixos secundários que também se subdividem, tudo remetendo à mesma unidade.

O pensamento nômade envolve a concepção de tempo puro, rompendo com a tradição clássica. Deleuze, trabalhando com as três sínteses temporais diferenciadas (passado-presente-futuro), reverte a noção de linearidade kantiana do tempo, como forma de sucessão.

Investigação sobre o tempo puro, como "eterno retorno" (outro conceito tomado a Nietzsche) e "forma vazia" (Deleuze vai mostrar, no livro sobre a filosofia de Kant e no artigo intitulado "Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir o pensamento de Kant", que é este filósofo quem vai inaugurar a concepção de tempo como "forma vazia"). Liberação do tempo, opondo-se à noção aristotélica de tempo como "número do movimento". O tempo não subordinado ao movimento, mas subordinando-o ele mesmo, como movimento aberrante, em uma física de intensidades. O corpo sem órgão e os devires intensos são modos de conhecimento para o pensamento nômade.

Vamos encontrar em *O que é a Filosofia?*, também em colaboração com Félix Guattari, a ideia de três planos independentes, que vão dar conta do pensamento:

> 1. Plano de referência: é o plano da ciência, tem como escopo entender o mundo referencial, e como instrumentos os functivos, as funções matemáticas.
> 2. Plano de composição: é o plano da arte; visa à criação e à experimentação, antes que à simples referenciação, e tem como instrumentos os afetos e os perceptos, que são os elementos constituintes da percepção e do sentimento. Na obra de arte eles aparecem libertos da psicologia e da existência do sujeito. Aí se inaugura a possibilidade de uma experimentação absolutamente nova, não marcada pela percepção interessada. São espécies de "vivências" virtuais, mundos possíveis que o artista atualiza, isto é, torna presentes. O virtual é real, o atual também é real. São dois tipos de realidade. Mas o artista torna possíveis estas vivências paralelas, que não são oriundas da experiência, e sim da experimentação.
> 3. Plano de imanência: é o plano da filosofia, que trabalha com a construção de conceitos, que são os seus instrumentos. Os conceitos são assinados e topológicos; é o plano da filosofia, que reclama a imanência do pensamento, a sua ontologia.

Podemos estabelecer as seguintes relações, como uma linha de implicações, que pode nos orientar de maneira sinótica: o imanente na ontologia implica em nômade na política, pensamento na noologia, univocidade na lógica e gótico na arte. Já ao transcendente metafísico ligam-se, em política, o estado, em gnoseologia, o conhecimento, em lógica, a analogia e, em arte, o orgânico (orgânico ou clássico ao par de inorgânico ou gótico, como duas alternativas da obra de arte, são conceitos tomados a Wörringer):

Imanente → nômade → pensamento → univocidade → gótico
Transcendente → estado → conhecimento → analogia → orgânico

Dentro de cada uma das artes nas quais Deleuze mais se deteve, temos o seguinte rebatimento do problema: uma literatura maior versus uma literatura menor, a pintura figurativa que vai ser ultrapassada pela pintura figural, a imagem-movimento do cinema de ação e a imagem-tempo do cinema de vidente, e o estriado e o liso em música (os segundos conceitos sempre agenciados ao pensamento nômade; estriado e liso sendo hauridos da obra teórica do músico Pierre Boulez, ganham uma dimensão muito maior, ontológica, política e ética, além de estética, no pensamento de Deleuze e Guattari).

No caso da literatura, há duas grandes questões, que estão presentes nos livros sobre Franz Kafka e sobre Marcel Proust, respectivamente: a questão da literatura menor como desterritorialização do saber literário previamente dado (à maneira do pintor Francis Bacon, que diz sentir a necessidade de, antes de começar a pintar, limpar a tela em branco de todos os clichês da pintura que a preenchem devido ao nosso adestramento social, gnoseológico e perceptivo), em uma prática que é ao mesmo tempo poética e política, ética e estética; e a questão dos "mundos possíveis" de Proust, como uma etapa seguinte conquistada pela desterritorialização da escritura, mas que ainda vai exigir do escritor um aprendizado longo, através da observação dos sinais e da criação de uma teoria semiótica própria (signos mundanos, sensíveis, do amor e da arte) e que vai nos levar à expressão dos mundos possíveis de um autor.

Este processo em duas fases vai nos abrir toda uma nova teoria da literatura, e assim vão ser lidos ou relidos muitos autores importantes, Masoch, Zola, Michel Tournier, D. H. Lawrence, Thomas de Quincey etc., não propriamente como produtores de pensamentos filosóficos, mas sim como pensadores do plano de

composição, que permitem o conhecimento de sinais que vão ser entendidos pelo crítico como uma clínica, a sintomatologia de diferentes modos de expressão e de diversos estados, intensidades e forças.

"Centauro filosófico" é expressão cunhada por Jaeger para designar Empédocles como filósofo híbrido de razão filosófica e representação mítica[164]. Em nosso caso, Deleuze também nos aparece como um filósofo híbrido, Proteu e Ciclope, Centauro ou Sátiro, como ele mesmo o afirma dos sofistas[165]. E isto não só porque funde a visão das três formas de pensamento, arte, ciência e filosofia, como produz também um novo híbrido, herdeiro que é de Nietzsche e Bergson, entre o campo empírico e o transcendental, para lá dos conceitos estanques de matéria e energia.

É preciso estudar a estética deleuziana como meio de penetração na sua ontologia e na sua epistemologia; mostrar que no pensamento de Deleuze estética tem uma dupla face, modo de vida e forma de apreender, para além da questão restrita da arte, ao mesmo tempo que afirma a arte em todos os momentos, como forma de vida e forma de conhecimento, segundo uma inspiração nietzscheana; e ampliar a leitura desse importante pensador, que faz de seu pensamento um campo de variações das questões que o pensamento coloca à vida e que a vida coloca ao pensamento.

A filosofia nômade de Gilles Deleuze pede a criação de um método próprio, diferente do método genealógico ou genético e do método estrutural (o genético é histórico, tempo histórico, o problema tem uma linha de evolução; o estrutural é o tempo lógico, apresenta os conceitos, o sistema, a estrutura do problema). Como observa Jean-Clet Martin:

> As multiplicidades só se deixam pensar na condição de empreender uma travessia conforme um itinerário que faria crescer suas dimensões. Cada multiplicidade designa o

lugar de uma pragmática singular, onde se compenetram semióticas complexas conforme um efeito de fundo que Deleuze eleva ao estado de uma potência plástica, a potência do falso. Toda multiplicidade deve se conceber sob a forma de uma coexistência capaz de impor a simultaneidade das dimensões das quais ela se compõe. Sob este ponto de vista os elementos de uma multiplicidade não param de modificar suas relações, passando pela totalidade aberta das dimensões de uma variedade. Cada termo entra assim em uma série de variações, tornando-se outro ao mesmo tempo que variam as dimensões sobre as quais nós os pré-estabelecemos. Podem-se construir várias multiplicidades. Evidentemente, não dispomos de um método geral para um tal problema. Cada dimensão das notas blocos comporta suas próprias regras de repartição. Eis porque a distribuição dos pontos sobre uma multiplicidade vai depender da seção considerada. A mudança da região se acompanha inevitavelmente de uma mutação de ordens métricas, topológicas, intensivas, capazes de entrecruzar uma dimensão. Variação então é o melhor nome para uma metamorfose desta natureza.[166]

Sob esta perspectiva a metodologia impõe-se como um descentramento produtor de superposições, entrelaçamentos de conceitos e problemas em uma multiplicidade que se compõe diretamente na pluralidade dos campos de saber (arte, ciência, filosofia), na singularidade de cada tema, na variação contínua que ele sofre através de suas temporalidades, autores, usos e práticas, modulação topológica segundo a localização por vizinhança, e não por determinação pontual. E situa-se a alteridade na variedade do sentido que tomam os problemas e as questões a partir do devir em que incorrem, ao invés de definir os itens de um suposto conteúdo de saber elaborado de uma vez para sempre.

Como Deleuze e Guattari já trabalham com uma outra concepção do ser, que se pensa a partir da diferença, e que é quando se pensa, uma ontologia da diferença, o eu fica

desmascarado como unidade social, quer dizer, como produto das relações de poder que unificam o pensamento e as vivências em um todo que se pretende falsamente homogêneo.

Assim a princípio poderia se pensar numa liberação total da psicologia, estudo dos processos mentais, da psicanálise, que seria toda construída sobre a ficção do eu triangulado com um id (ça, isto) natural e um superego social; tudo é social, o triângulo é implantado na criança junto com outros, pai, mãe e filho, santíssima trindade.

Mas Deleuze e Guattari não abandonam a análise, é um processo muito interessante e eficaz para ser desprezado; a questão torna-se mais utilizar essa prática numa perspectiva da ontologia diferencial, ao invés de apenas lutar contra, como se quisesse extinguir a prática. Na verdade é uma luta e uma extinção, no entanto o corpo institucional pode ser tomado pelas novas forças e formas de pensamento, que venham de fora, no lugar de servir ao estado e às estruturas sociais contemporâneas.

Como Deleuze e Guattari não acreditam na fechadura do sujeito, na sua anterioridade, eles começam a sua análise pelo estudo da infância dos povos, quer dizer, pelas relações sociais que se perdem na história dos tempos, nas quais vemos sempre a luta entre bárbaros, selvagens e civilizados, uma nova trilogia, não mais interiorizada, mas exterior ao sujeito, não mais constituída com ele, mas antes dele, fora dele, independente dele, mesmo que ele não seja alheio a ela. Isto é, há um sujeito para cada modo desses, ou mais.

A MONTANHA DE OURO

Segundo Clément Rosset, nas suas obras *Lógica do pior* (1971) e *Anti-natureza* (1973), a filosofia é remédio contra a loucura humana, e para a filosofia é remédio o pensamento trágico, que não representa a natureza nem a finalidade, e sim apenas vê o mundo como artifício. Essa liberação é a liberdade do humano, possível quando entendemos num certo nível que parece ou pode parecer uma iluminação espiritual para o senso comum, mas que é o que Espinosa chama de terceiro gênero de conhecimento, contrário de conhecer essências, é conhecer o sem natureza de toda a natureza.

E foi a maior revolução do pensamento humano, várias vezes iniciada e combatida, mas, no nosso mundo contemporâneo, iniciada com Hume, e retomada, a contragosto, com todo o gosto, por Kant.

Hume se constitui num dos transformadores de energia que permitiu a constituição da contemporaneidade, para lá dos esforços retrógrados de Kant, e que vai ser um relé de ligação entre Heráclito e os atomistas e os futuros filósofos da expressão (Espinosa, Nietzsche).

Em *Investigação Sobre o Entendimento Humano* (1739-40) David Hume pergunta sobre a origem das ideias, que é o ponto de partida do estudo a que procede sobre a maneira como o entendimento humano funciona, e a validade do nosso conhecimento, considerada à luz do que for descoberto a respeito do modo e do escopo pelo qual é produzido. Ele começa por verificar que entre a percepção sensível ou impressão direta, em presença do agente estimulante, e a lembrança que porventura dela guardamos, e que podemos trazer de volta à mente depois, a primeira, a impressão, tem uma força muito maior e uma presença facilmente reconhecível, por parte de qualquer indivíduo são. A partir daí, divide as percepções do espírito em duas classes distintas, por seu grau de força e vivacidade: as impressões e as ideias, que são as imitações que o espírito faz das impressões que anteriormente viveu.

Acrescente-se a isto que a aparente liberdade absoluta do pensamento e da imaginação humanos é na verdade bem mais restrita do que o nosso senso comum acredita, pois as ideias de seres fabulosos são na verdade regidas pela faculdade que o espírito tem de combinar, transpor, aumentar ou diminuir os materiais fornecidos pelos sentidos. Por exemplo, podemos imaginar uma montanha de ouro através da simples operação de combinar as ideias de ouro e de montanha, oriundas ambas de nossa experiência.

Assim, Hume propõe que todas as nossas ideias (ou percepções mais fracas) são apenas cópias de nossas impressões (ou percepções mais vivas), o que é uma inversão do platonismo.

Tendo chegado a este ponto, cabe ao pensador inquirir sobre o modo de funcionamento da mente, ao produzir e estabelecer conexões entre as diferentes ideias, isto é, investigar de que maneira as ideias se relacionam. E ele identifica as regras gerais consoante às quais a faculdade pensante humana funciona: a

contiguidade (estabelecimento de relação entre duas coisas devido à sua proximidade no espaço ou no tempo), a semelhança e a causalidade. Esta teoria se assemelha à teoria dos signos de Charles Sanders Peirce, que vai ser utilizada por Gilles Deleuze para formular a sua teoria da imagem-movimento e da imagem-tempo em *Cinema II*. Peirce classifica os signos em três tipos: índice, signo natural, funciona por contiguidade; ícone, sinal não sígnico, por semelhança e símbolo, signo artificial, por convenção.

Estas regras de relação não pertencem às coisas, nem às impressões e nem às ideias. Elas são na realidade a forma arbitrária e humana pela qual o nosso entendimento relaciona as ideias.

Isto posto, o princípio da causalidade vê-se como recurso do entendimento, e apenas isto, o que vai redundar, segundo Hume, em colocar em xeque as verdades assentes da metafísica e da ciência experimental.

A causalidade é uma interpretação humana que se apóia no hábito que temos de esperar que dois acontecimentos separados que já se sucederam uma ou mais vezes voltem a se suceder, supondo-se assim que exista um misterioso vínculo que os liga um ao outro. O fato de outras vezes o pão ter alimentado não significa necessariamente que ele volte a fazê-lo, o céu nublado pode ser causa de chuva, mas nem sempre o é. De um relógio encontrado em uma ilha deserta se supõe a presença anterior de um homem na ilha, considerando-se arbitrariamente que houve um homem que possuía um relógio e que o perdeu.

A contiguidade e a semelhança concorrem para criar a ficção da substância. O homem perceberia através de seus sentidos diferentes qualidades que ele se acostumou a encontrar juntas em uma dada coisa (a frequência maior ou menor dos encontros gera o costume, mas ele sempre pode encontrar a coisa sem alguma daquelas qualidades ou as qualidades em alguma outra

coisa). Uma laranja é redonda, amarela, cítrica etc. A partir da repetição de encontros que o entendimento considera semelhantes e da contiguidade de qualidades o homem desenvolve o hábito de supor a coisa sempre igual, que gera a crença na substância extensa.

A ideia de alma ou eu também seria criada pelo mesmo processo, através do hábito de relacionar diferentes estados de alma e impressões, como se estivessem enfeixadas em uma consciência isolada, cria-se a crença na alma ou na substância pensante.

Pelo mesmo raciocínio o tempo (sucessão de diferentes estados de alma), o espaço (descontinuidade de pontos luminosos, que a mente humana interpreta como relacionados em um conjunto que pressupõe um espaço), o mundo (o todo da substância extensa) e Deus (o todo da substância pensante) são considerados por Hume ficções, criações da mente humana, que visam a viabilizar a nossa vida, mas que nada de real revelam sobre o ser além de se mostrarem como são, formas do entendimento humano.

Nota-se que a crítica é basicamente à noção de todo: o eu e o mundo e Deus bem como o tempo e a matéria são para ele acontecimentos não totalizáveis, que tendem para os encontros onde criam efeitos de totalidade, mas que são sempre parciais.

Immanuel Kant se diz desperto do seu sono metafísico pela obra de Hume, e procura dar uma resposta à altura, que tornasse possível o conhecimento humano, depois da crítica ou desconstrução das ideias de causa e natureza; com esse propósito em vista constrói sua magnífica obra *Crítica da razão pura* (1781), na qual propõe o espaço e o tempo como formas a priori da consciência humana, que não estão nas coisas, mas que dão a inteligibilidade e a experimencialidade das coisas para o homem, a partir da formatação do fluxo incompreensível (que ele vem a

chamar de "noûmenos") em estruturas que o homem pode compreender e com as quais consegue lidar (que ele chama "fenômenos"), captados na experiência a posteriori. Ainda cria ou descreve as categorias do entendimento, derivadas dos tipos de juízo possíveis (numa composição com a lógica de Aristóteles): juízos de qualidade (afirmativos, negativos e indefinidos), de relação (categóricos, hipotéticos e disjuntivos), de modalidade (problemáticos, assertórios e apodíticos) e quantidade (universais, particulares e singulares); aos quais correspondem: realidade, negação, limitação, substância, causa, comunidade (ou ação recíproca), possibilidade, existência, necessidade, unidade, pluralidade e totalidade.

O que acontece é que se a forma do tempo e do espaço e as formas que as coisas assumem na contiguidade e as formas dos eventos na continuidade são projetadas a partir da mente humana, novamente a causalidade está colocada em questão.

DESAFIOS PARA UMA GESTÃO ÉTICA NO TERCEIRO MILÊNIO

(Publicado originalmente na Pragmática; revista acadêmica dos cursos de Administração e Marketing da Faculdade CCAA, volume 1, Rio de Janeiro, 2010, p. 31-40.)

> Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais.
>
> (Félix Guattari)[167]

Quais são os maiores desafios para a ética empresarial no terceiro milênio?

Hoje em dia o capitalismo, se se globalizou e atingiu o seu auge, "capitalismo tardio", segundo Frederic Jameson, também se colocou como um emaranhado de crises, cuja resolução é muito difícil de antever.

Uma delas diz respeito à própria dinâmica do capitalismo, que precisa sempre da expansão e da criação de novos mercados para a manutenção do status quo. Isto quer dizer que, se uma empresa obtém o mesmo nível de lucro no ano seguinte, ela está no vermelho; o seu lucro só se garante quando em expansão.

A situação globalizada do mercado, que se apresenta como o máximo da capitalização das relações, também aponta para uma crise permanente: a limitação futura (na verdade, presente) da expansão desse mesmo mercado.

E quais as respostas das empresas a esse problema? A criação artificial de demanda, a busca por criar mais consumo, ultrapassando todas as barreiras normalizadoras que o próprio capitalismo industrial do século XIX ajudara a consolidar, dentro

do paradigma de uma moral burguesa e de uma visão de mundo humanista.

Outra crise premente relacionada ao estágio do capitalismo globalizado é a contingência ecológica, a relação dos sistemas vivos, geográficos e econômicos entre si, num desequilíbrio constante, num efeito em cascata de inadequações ambientais, sociais e culturais, que levam a graves riscos para várias espécies, inclusive a humana.

Claro que esses três efeitos/crise se integram e interligam, e, mais, se retroalimentam. O que aparece visivelmente com maior gravidade é o problema social, as disfunções entre produção, mercado e consumo, gerando desde a miserabilização artificial de camadas vastas da população até aquilo que Thorstein Veblen chamou de o "consumo conspícuo".

> O homem vebleriano tem um grau de complexidade bem maior que o seu correspondente neoclássico. Ao invés de uma escala de preferências, ele possui, ou melhor, é possuído por propensões instintivas contraditórias; os objetivos sugeridos pelo instinto predatório e de trabalho eficaz estão em patente conflito. Esta incompatibilidade dos desejos aponta para a existência de uma irracionalidade estrutural dos indivíduos, segundo Schneider (1948, p 112). Para Veblen, tal como na visão de Freud, estes conflitos internos não se mostram para a consciência dos indivíduos, e as ações seriam um fenômeno superficial influenciado por esses processos ocultos. Tais atos têm de ser mediados por algum esquema teórico para que adquiram significado; por si só, eles pouco informam acerca dos objetivos últimos dos agentes. [168]

Note-se bem, os três problemas estão totalmente integrados; não é só a questão de como continuar gerando lucros, e sim, como continuar expandindo o mercado, movimentando o capital, lidar com a velocidade das mudanças das normas e ainda assim

preservar uma convivência qualitativa, levando ainda em conta as questões social e ambiental.

Os três vórtices não só se integram, como são, os três, eminentemente problemas éticos. Quer dizer, são questões que dizem respeito à felicidade humana, aos valores e aos comportamentos dos seres humanos. Não devemos mais nos pensar como indivíduos ou espécies isoladas: o que ocorre no social e no ambiental está o tempo todo presente no dia a dia de cada um de nós. Como já dizia Félix Guattari, o que há o tempo todo são as três ecologias: a mental, a ambiental e a social[169]. Somente considerar uma é errado: o equilíbrio mental depende do ecológico e do social, e todas as outras relações, também.

Por isso são tão necessários uma reflexão e um pensamento criativo a respeito das relações entre a empresa e a Ética.

A Ética é uma reflexão filosófica a respeito do comportamento humano, dos valores que o norteiam e das relações entre os homens, em nível pessoal e social, tendo em conta esses mesmos valores e as ações que eles determinam.

A Ética investiga as respostas comportamentais e normativas que o ser humano desenvolve como consequência necessária da sua propensão a ser um animal que distingue opções, leva em conta valores simbólicos e faz escolhas.

E ainda, a Ética é o estudo da felicidade humana, quais valores a promovem, e como o indivíduo pode se encaminhar na sua direção, através de seus valores e atos.

No século XX, a sociedade ocidental se deparou com um poder das empresas e das mídias (meios de comunicação de massa) nunca antes encontrado na sociedade humana.

A propaganda de uma empresa, por exemplo, pode ter um impacto social tremendo; os seus produtos podem ter repercussão e efeitos gigantescos; a sua produção e consumo podem ser ambientalmente devastadores.

Empresa e mídia se acoplam, dentro das estratégias de marketing, para usufruir desse poder, no sentido de tirar as melhores consequências mercadológicas dele.

Esta situação social, onde a equação, que tem como termo comum o lucro e a única constante o capital, abandona rapidamente todos os valores instaurados por um modo de vida burguês e liberal, a partir da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Vivemos estressados, numa sociedade pró-maquínica, mas, anti-humanista.

No dizer de Olgária Matos:

> Sociedade pós-ética é a sociedade "pós-humanista", uma vez que nela os laços telecomunicativos entre os habitantes de uma sociedade de massa não se fazem pela leitura, como vimos, geradora na tradição greco-latina, de amizade, sociabilidade e afabilidade. Criticar a cultura contemporânea requer incluir a crítica à mídia em nome do modelo amigável da sociedade literária. Assim como na antiguidade romana o livro perdia sua luta contra os anfiteatros de gladiadores e todos os teatros de crueldade, hoje a educação formadora do espírito livre, de tolerância e compreensão do outro, está sendo vencida pelas forças indiretas das mídias padronizadoras da sensibilidade e do pensamento.[170]

Assim, em face ao poder incomensurável que a tríade profissão-empresa-mídia passa a desempenhar no século XX, a par da cada vez maior conscientização dos eleitores da responsabilidade e da força da prática política convencional, surge a demanda por uma ética política e uma ética profissional, que vai se desdobrar ainda em ética da empresa e ética da propaganda e da mídia.[171]

Há também a questão do gigantesco poder criador e destruidor das novas tecnologias biológicas, com assustadoras pesquisas sobre transgênicos, clonagem e engenharia genética, técnicas que prometem gerar novos produtos e maiores possibilidades de

lucros; isto é, a própria vida é manipulada por uma nova engenharia, e é vista como produto mercadológico. Assim, temos mais esta denominação, a bioética.

A força que a sociedade tem para exigir transparência das políticas, empresas e profissões é enorme, em potencial. Na verdade, esse poder depende totalmente do grau de conscientização da população que abrange, da sua qualidade educacional, da sua consciência política e do seu acesso aos meios de informação.

No Brasil, temos a tradição secular de o povo ser alijado das questões políticas, e isso se rebate em um desinteresse generalizado pela política institucional, pelo papel e o desempenho da mídia e das atuações das empresas.

A questão política de nosso país passa necessariamente por uma profunda reforma educacional, não só no sentido específico da empresa escola, seja privada ou estatal, mas da própria visão de acesso do cidadão comum à formação, à informação e às demandas sobre políticas, serviços e produtos.

O cidadão precisa se integrar ao seu poder de cobrar qualidade de vida, antes de tudo, qualidade essa que se manifesta em setores essenciais como política de administração civil, construção, trânsito, saúde, transporte, segurança, previdência e educação. Mas que também transparece em setores secundários, como outros tipos de serviço, e da linha de extração/produção/distribuição/propaganda/consumo.

O cidadão deve se conscientizar que tanto o governo quanto as empresas trabalham para ele, que ele é quem lhes paga por seus serviços e produtos, e que ele tem o direito de acessar todas as informações sobre esses serviços e produtos, tais como: modo de produção, origem do capital, percentual de taxas, consequências ambientais e sociais, fórmulas, efeitos sobre a saúde, o ambiente, a sociedade etc.

Educar então começa por dar recursos de pesquisa e análise sobre todos esses elementos da empresa (considerando inclusive o próprio estado como tal), para facultar a todos os cidadãos o status de consumidor em uma democracia, isto é, o elemento que paga e recebe os produtos e serviços (inclusive os políticos e gerenciais governamentais, vale repetir) com plena consciência dos fatores envolvidos e das suas consequências.

Vemos bem que educar então é uma fase do mesmo processo político, que podemos chamar alternativamente de gerenciar: cada vez mais as várias faces da questão ecológica se integram, os meios de produção e consumo se integram, mas, também, cada vez mais, os aspectos da cultura e da vivência humana também se integram, quer dizer, só se pode pensar numa qualidade de Administração pensando numa melhoria da Educação e da Política.

Vários estudiosos colocam o problema de estarmos vivendo uma época pós-Moderna ou pós-Contemporânea, caracterizada pelo capitalismo pós-industrial e pelo neoliberalismo. Tantos prós e contras, pós e neos, tanta retomada reestruturada, tanta revisão e reengenharia, acabam confundindo as pessoas e as empresas. Quais os valores que ainda se sustêm hoje? Como pensar na manutenção de valores numa época de cada vez maior velocidade de convívio e de transformação? Que valores transmitir para as novas gerações? Que valores podem a política, a escola e a empresa defender e praticar?

Primeira questão para deslindar a caminhada nessa selva: a globalização é uma rua de mão dupla. Se, por um lado, o mesmo refrigerante e o mesmíssimo filme são igualmente "amados" por consumidores de virtualmente qualquer latitude e longitude, por outro lado esse refrigerante e esse filme perdem o "sabor", quer dizer, o seu tom cultural, o que se rebate em dizer que eles perdem os seus valores, já que a valoração simbólica humana é cultural,

ela depende do contexto de uma civilização à qual se integra. Podemos ver aí a origem da crise moral da qual o capitalismo tardio usufrui. Vejam bem, não só a crise moral pela qual passa a nossa sociedade, mas, também, aquela que permite a equação: tudo igual mercadoria, que acaba por gazeificar todos os valores morais criados e sustidos por nossa própria sociedade capitalista algumas décadas antes.

Como discernir valores globalizados[172]? Sem poder se apegar a valores transtemporais (como se supunham antes, e não eram) nem setorizados por classes, faixas e regiões, tendo que se comunicar e atuar globalmente, os homens ainda procuram por valores. Uma ética é uma busca pela eficácia de valores. Uma moral é a certeza do comportamento orientado por certos valores. De novo a pergunta: que valores buscar, os quais possam ser globais e aos mesmo tempo transitórios, planetários e ao mesmo tempo topológicos (isto é, atendente a regiões, culturas ou até mesmo grupos específicos)?

A própria ideia e a prática da democracia, como espaço que permite a instauração da empresa e a livre iniciativa, e ainda faculta o exercício de quaisquer atividades e serviços e o desenvolvimento individual, e a sua atuação, essa democracia pode servir de parâmetro ético transversal, que possa ser usado globalmente, sem entrar em choque com as diferenças culturais, tanto quanto o mercado internacional o permita.

É na democracia que podemos encontrar um modelo, um parâmetro, para a ética das empresas, da política, das profissões e da biotecnologia.

Qual o interesse da maioria, em tal caso? Qual o consenso obtido após a divulgação ampla da questão, do apoderamento de seus dados totalmente transparentes por todos os interessados e da deliberação de uma maioria expressa como consumidores, mercado, eleitores ou audiência? Quando todos sabem

amplamente os aspectos de um problema, ou conhecem bem um produto que lhes é oferecido, e manifestam a sua decisão sobre isso, cabe ao governo, à empresa e à mídia corresponder a esse desejo coletivo.

Isso seria um avanço maravilhoso no processo de democratização, totalmente coerente com as propostas de globalização do mercado; e ainda apresentaria novas e potentes soluções para as crises econômicas, financeiras e políticas.

Por exemplo: uma certa empresa produz tais artigos. Quais as condições da produção? Como trabalham os operários? Qual o percentual de impostos implicado no preço final? Qual a taxa de poluição de seus produtos? Como eles reagem no organismo das pessoas?

O interesse de divulgar tais dados é o maior possível da própria empresa. Quando todos os envolvidos (prestadores de serviços e consumidores) conhecerem-nos, podem manifestar a sua posição diante deles. Tipo: me interessa que para produzir tal rádio mulheres de várias faixas etárias, inclusive férteis, grávidas e lactantes, lidem diretamente com produtos de alto poder patológico, sem as devidas proteções? O público dirá que não, prefere não consumir tal produto, a ter que saber que o preço que paga vai além daquele da etiqueta, é um custo social intolerável.

Lembremos que cada criança ser lar e/ou sem escola tem um custo insuportável para todos os cidadãos e o estado.

Da mesma forma, com todos os estágios da produção, da distribuição e do consumo.

Quando o público tiver plena certeza de estar de acordo com as condições e as qualidades dos produtos e serviços que consome, ele usufruirá destes com muito mais vontade, muito mais interesse e até engajamento.

Ao invés de ter medo ou vergonha de usá-los, ele se sentirá

bem, como alguém que compra uma obra de arte e a usufrui se sente bem, mesmo que tenha pago um dado valor por ela. Vale a pena pagar para obter algo que nos faz bem física e/ou espiritualmente.

Conhecer todos os aspectos do produto, saber que ele não implica em desrespeito aos direitos humanos, não faz mal à saúde ou não produz danos ambientais (ou, se os produz, os recupera, como no caso da política de empresas adeptas do "carbon free", que replantam árvores suficientes para retirar da atmosfera o carbono a mais que a sua linha de produção liberara), ter essa consciência afirma o consumidor e o consumo, pode tornar o consumo integralmente feliz.

Diferentemente do "consumo conspícuo", ele não comprará algo por razões que ele mesmo não conhece ou entende, mas se sentirá sujeito ativo e atuante, participante de um empreendimento valoroso, o qual lhe dá algo digno em troca de seu poder de compra, obtido por com trabalho, dignos estes dois também.

Lembremos ainda: isso vale para a obra de arte, para o alimento, para qualquer produto ou serviço, para a educação e a política. Pensem e façam as adaptações.

É um caminho simples, verdadeiro e, prestemos bem atenção, muito mais lucrativo. Na verdade, esse é o único caminho empresarial totalmente lucrativo.

Nós somos um, "we are the world", como afirmou Michel Jackson. Estamos todos integrados, e a natureza das coisas é de tal modo, que todas as nossas práticas e obras também se integram.

O homem não só faz parte da natureza, ele e sua sociedade são a natureza em ação, uma parte da natureza capaz de autorreflexão e criação, e, por isso mesmo, ética. Nós humanos somos a natureza ética.

E é por isso que esse caminho filosófico da felicidade, essa

busca de acordo para a melhor convivência, é hoje tão cobrado das empresas e dos governos por parte do público, que sente que essa é a melhor solução, a mais democrática, a mais lucrativa a longo prazo, e a mais bonita: a que produz os mais belos modos de existência.

CONTROLE E SUBJETIVAÇÃO

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana e vinha;
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.
(Gregório de Matos)[173]

A televisão em 2005 fez cinquenta e cinco anos no Brasil. O futebol não está entre nós nem há um século. A internet relativamente popularizada é coisa que começou na década de noventa.

Tão recentes práticas parecem ou podem parecer para o senso comum vindas do início da nossa civilização, embutida e incrustada com a alienação e a robotização, desde seus momentos iniciais.

Nas práticas terapêuticas o papel do profissional precisa ser repensado; gerar dependência ou fazer alguém acreditar em alguma verdade fixa é produzir uma nova neurose, ou psicose, pior do que a primeira, mesmo que seja considerada como normal no âmbito social.

O corpo é puro poder não formalizado, que está anterior às pulsões. O ser é constituído pelas sínteses de produção, de consumo e de registro, que vão criar a sua individualidade, como um efeito ou reação de conjunto de efeitos a processos, agenciamentos maquínicos pelos quais passa desde o nascimento.

Freud e Lacan reduzem essa potência energética a uma forma já dada como instância formadora do inconsciente; mas, o que ocorre é uma energia criadora e plástica, puro afeto, que pode ser secundariamente convertida em pulsão e necessariamente em perversão, ou formalizada como lei, sendo possível libertá-la dessa dualidade: aí está o escopo da esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Claro que esse escopo não se reduz a uma prática terapêutica exclusiva ou exaustiva; pode estar em qualquer instância social, formulações alternativas do ego e dos processos de subjetivação. Porém, é muito importante que haja o espaço clínico antiinterpretativo, que serve como um referencial e um desregulador das outras instâncias.

O capitalismo se tornou tão global que quase se supera, que pede a sua superação, mas não se sabe por quê, pelo quê. Alguns falam num retorno a um certo primitivismo, e há muitos idealismos que se baseiam na ideia de uma pureza originária. Mas nós sabemos que não houve uma pureza originária, em todo lugar o que houve foram versões da mesma humanidade com convenções e dominações, com uma palavra no seu idioma que designa o membro daquela tribo ou nacionalidade como sendo "ser humano", e outro vocábulo para se referir a quem é de fora, é estrangeiro, como sendo "não gente".

A monstrificação do outro é a base do capitalismo, fenômeno que já havia antes, mas se globaliza como ideal de um modo de ser, como se fosse uma natureza, que é próprio de uma cultura, de uma etnia (que é uma noção meramente cultural, qualquer pessoa nascida e criada em uma sociedade de qualquer etnia se sentirá e será considerada como pertencente a ela).

Outro fator de superação do capitalismo é o desastre ecológico iminente, que se anuncia desde as práticas pré-históricas (não necessariamente neolíticas, simplesmente aquilo que a nossa

historiografia oficial não abarca, que é quase tudo); ora, o deserto do Saara foi uma floresta equatorial e tropical, e não foi a tecnologia pós-científica que o transformou, foi alguma técnica anterior. Porém, o moto, a motivação, depredar para consumir, já estava lá, no coletor, no caçador, no luxurioso. Agora, a partir da industrialização, essa prática se tornou industrial também, em escala planetária.

Revolucionar o nosso status quo não pode depender de violência, pois ele está entrelaçado com ela, e formas que se propõem como alternativas vêm a se mostrar meras variações. A questão é uma revolução interior, anticonsumista, mais que comunista, pois a proposta de um modo de vida de consumo é a mola que mantém o funcionamento da máquina capitalista.

A toda hora há milênios que aparecem, brotam, florescem, e nós somos os contempladores dessas plantas, dessas flores.

Gostaria de falar da minha preocupação com o efeito estufa, as calotas polares, e o uso de petróleo para fazer combustível. E também, que o carro a hidrogênio só produz vapor d'água quando funciona.

Mas as coisas são bem mais amplas quando pensamos em termos de todo. As calotas polares já derreteram e congelaram de novo tantas vezes, o mundo muda em círculos que vão trazendo novas criações.

As teorias político-econômicas que se desenvolveram durante a vigência da revolução industrial, isto é, desde o final do século XVIII até meados do século XX, não conseguem mais entender os fenômenos sociais e de consumo desta primeira quadra do século XXI.

Um caso a se considerar é o conceito marxista de fetichização da mercadoria. O que vemos hoje vai muito além do fetichismo singular com esse objeto, que vai ganhar características divinas e eróticas, apenas por ser um objeto de consumismo capitalista.

O que acontece hoje é que ele se torna antes de tudo um signo de uma nova linguagem, com a qual é preciso saber trabalhar, e que é preciso saber utilizar, para que se possa realmente ter imersão social adequada. Ou ainda: quanto melhor for o uso performático do indivíduo daquele sistema transversal de signos de consumo, arte e cultura, mais ele estará integrado e será beneficiado pela sua sociedade pós-moderna e novicapitalista.

Há uma intertextualidade interespecífica ou intergenérica, e ainda intermidiática e intersemiótica, que é pouco mensurada, pelo seu grau de consumo de linguagem, da coisificação da linguagem como objeto de consumo, que espelha o caráter e o nível de consumo do seu público consumidor.

Coisas como a estética de um romance ou personagem ser replica no design de objetos, o que já acontece há muito tempo e de várias formas, mas que agora traz a carga de ser um distintivo de classe, de faixa de consumo; quem pode entender essa citação numa peça de decoração ou de uso cotidiano, vai saber dar o seu devido valor, e mais, conseguir entender o humor do que o designer propõe na sua citação, e por isso será o seu target, o público (mais sofisticado) alvo daquele trabalho.

HERMETICO

serpens aut draco qui caudam devoravit.
(Fulcanelli)[174]

A Ars Transmutatoria é apanágio da Univocidade.

A transmutação pareceria um absurdo para o homem primitivo, a não ser se fosse explicada como algo além de toda compreensão, que não estava na ordem natural das coisas.

Hoje em dia, a ciência começa a aventar a hipótese da transmutação, o que é muito engraçado, pois é ela mesma ciência que nos diz que o universo é quase todo constituído de átomos de hidrogênio, de peso atômico 1, com um próton e um elétron, e que todos os outros elementos, que são como que construtos de vários átomos de hidrogênio, vários prótons e vários elétrons, são formados a partir desse átomo simples, nas reações de fusão nuclear que ocorrem normalmente nos sóis, e nas explosões das supernovas.

As reações ininterruptas de fusão nuclear que emitem todas as radiações de um astro e mantêm sua massa no quarto estado físico da matéria plasma produzem ininterruptamente átomos de hélio peso atômico 2.

Mas reações mais especiais, quando os sóis se formam ou quando explodem numa supernova, atingem graus ainda mais

altos de temperatura e pressão, e fazem com que ele emita uma cascata de radiações e de átomos mais pesados, todos os outros até o urânio (e depois), que são formados nessas explosões em tremendas reações de fusão de núcleos de hidrogênio.

O universo inteiro é constituído de hidrogênio, sendo os sóis momentos no continuum tempo espaço mais densos da sua ocorrência, o mesmo acontecendo com os astros mais frios, planetas e outros, que também podem ser encarados como constituídos de vários constructos mais densos ainda e com numerosas montagens dos átomos de hidrogênio.

Outra coisa que a ciência seculovíntica descobriu é que o ser vivo também é capaz de fazer transmutações elementares, inconscientes.

Os ovos são fundamentais para a reprodução das aves, e a casca é essencial para que o ovo posso germinar e eclodir. Para que a casca seja forte a ave precisa de muito cálcio na sua alimentação (ossos e cascas são feitos de cálcio). Quando os experimentadores retiram esse elemento da alimentação das galinhas, no entanto, elas fazem internamente a transmutação de algum outro elemento presente na sua dieta em cálcio, por exemplo, o potácio, K, peso atômico 19, que se torna cálcio, Ca, peso atômico 20, pela adição de um próton e um elétron.

Você sabe os multivitamínicos que se compram e que contêm todas as vitaminas e sais minerais necessários no metabolismo humano? O esperma humano contém todas essas vitaminas e sais minerais, mesmo que não estejam presentes na alimentação do homem. (O mesmo se dá com o colostro, leite que o bebê mama assim que nasce). Assim como, na cauda locomotora do espermatozoide, há átomos de ouro, sempre, ainda que o seu produtor não ingira vestígios dessa substância. Logo, o pai que gera, a mãe que alimenta, produzem, em seus corpos, transmutações que viabilizam o espermatozoide e o colostro. O

mesmo se dá com o cálcio da casca dos ovos das aves: se tal elemento for retirando da sua alimentação, elas mesmo assim botarão ovos com cascas de cálcio, por transmutação.

O que absorvemos são substâncias, compostas de um ou mais elementos, que o trato digestivo e as células aproveitam como moléculas das substâncias mesmas, ou reduzem a moléculas menores, como no caso das proteínas animais e vegetais, que aproveitamos como aminoácidos (que também são moléculas, menores que as proteínas, que as constituem) ou elementos (às substâncias correspondem moléculas, e átomos aos elementos). Há uma mente no corpo, nos órgãos, nos tecidos e nas células, que parece que sabem o que podem e devem fazer. Há uma mente na semente (a automente, isto é, a mente de si de cada ser).

Nessa visão, que é puramente originada na química e na física atuais, os átomos não são mais aquilo que seu nome diz, indivisíveis, mas sim construções de elétrons, prótons e nêutrons, os quais, por sua vez são montagens de outras partículas, e que podem se combinar entre si de uma forma mais essencial, não só pelas ligações químicas, mas nas estruturas físicas que ultrapassam a sua definição na tabela periódica, isto é, a sua elementaridade.

Estamos falando sobre transmutação, e o nome deste texto é "Hermetico", em latim (no caso, no ablativo, subentendendo a preposição "de", que significa "a respeito de": "A respeito da Arte Hermética"); quero, porém, deixar bem claro que não pratico alquimia, a qual implica necessariamente na prática laboratorial. Coisas como arquétipos psicológicos ou simples espiritualismo são tão alheias ao trabalho alquímico quanto algo pode ser; quanto a química, por exemplo.

Um autor só está autorizado a escrever com seriedade sobre alquimia se for um adepto ou um amoroso com experiência pessoal e intransferível — esta informação está em muitos autores, como

no que citei antes, e no seu amado pupilo (e.g. Eugene Canseliet, *A Alquimia Explicada sobre seus Textos Clássicos*).

O que vincula o que agora se escreve à alquimia verdadeira é o recurso ao mito, que serve de base de transmissão e iluminação naquela antiga e profícua ciência.

Sirvo-me em muitos textos da função fabuladora, que cria representações, que às vezes querem manter o status quo, porém, também podem querer criar novos meios religiosos para expressar novos modos sociais e a evolução criadora (Henri Bergson, *As Duas Fontes da Moral e da Religião*). Veja, os mitos tanto servem para conservar (e podem ser entraves à evolução) quanto para criar (e é aí que eles me interessam).

E é enquanto engendradora da criação (provocada por mitos não exemplares) que a alquimia me interessa.

NOTAS

[1] Adaptado da palestra "E a cinematótica continua: o legado da antropofagia modernista", proferida por mim no Teatro da Faculdade CCAA, no dia 2 de outubro de 2012, no SEMINÁRIO DE LETRAS 2012: *Modernismo: Experimentação e Contemporaneidade*.

[2] CHAPLIN, Charles, in http://www.webcine.com.br/especial/chaplin/charlie_pensa.htm

[3] CANDIDO, Antonio. "Oswaldo, Oswáld, Ôswald". Folha de São Paulo, 21/03/1982, disponível em http://prefaciocultural.wordpress.com/2012/03/06/oswaldo-oswald-oswald-de-antonio-candido/, acessado em 21/09/2012.

[4] Assim defino cinematótica e excência no meu livro *O olho do ciclope*: A cinematótica é a capacidade transcendental do ser humano de processar a complexo das informações captadas pelos sentidos de duas formas possíveis: como imagem-ação, que é a forma estatal, modelizada, vinculada aos interesses práticos e funcionais; ou como imaginação, que é a visão cristalina da realidade como algo luminoso e criativo. Essas duas formas de ver e sentir geram dois tipos de cinema, mas elas já existem na própria percepção humana, e podem nortear artes e modos de vida. A excência substitui a tradicional essência revertendo suas características clássicas de transcendência, identidade e interioridade. Excência é um tipo de "essência" puramente externa, imanente e diferencial, que não está na interioridade do sujeito, da consciência ou da substância, e sim no puro fora das forças livres — está — não em outro mundo, ou na mente — e sim no próprio princípio material das coisas, na imanência, na física; é sempre diferencial — águas do rio — fogo eterno e vivente. A excência é uma máquina artificializadora na obra de Oswald de Andrade.

[5] JOYCE, James. *Ulisses*, Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

[6] COELHO, Paulo. "Sou o intelectual mais importante do Brasil", disponível em http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/13/sou-o-intelectual-mais-importante-do-brasil-diz-paulo-coelho.htm, acessado em 20/10/2012. Sobre isso, vale muito a pena ler o que escreveu o Stuart Kelly, crítico de literatura do *Guardian*, jornal e portal de notícias de Londres (disponível em http://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/08/paulo-coelho-provoca-ulysses-james-joyce.html, acessado em 21/10/2012).

[7] BARBOSA, Orestes. *Chão de estrelas*. Poesias escolhidas. Rio de Janeiro, J. Ozon, 1965, p. 275.

[8] ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 185.

[9] *O estudante do coração* foi publicado originalmente em 2010, pela editora Quártica. Trazia os artigos: Estática & Estética; O Estudante do Coração; O Mago Artificial; Escritor Pop; Me dá lhão; Mário, Pirata; Metapensamento; O Centauro Filosófico; e A Montanha de Ouro; a eles foram acrescentados, nesta segunda edição: Prefácio: a cinematótica continua; Cronia; Nelson, Amado e o povo mais que amado do Brasil; Sonhos Lúcidos de um Brasil Constante; Desafios para uma gestão ética no terceiro milênio; Controle e subjetivação; e Hermetico.

[10] "Em 1959, o filme de nitrato começou a se deteriorar, e Plinio Sussekind e Saulo Pereira de Mello iniciaram um longo trabalho de restauração. Sem experiência técnica prévia, usaram procedimentos adquiridos em livros especializados."Limite apenas

retornou aos festivais e exibições em 1978. Apesar do fato de que ninguém pôde ver o filme entre 1959 e 1978 – como no caso de Georges Sadoule e sua mal sucedida viagem ao Rio de Janeiro em 1960 – Limite ainda serviu como referência para discussões e declarações controversas, enquanto outros até duvidavam de que o filme realmente existia". Fonte: Site Mário Peixoto, disponível em http://www.mariopeixoto.com/limite.htm, acessado em 21/10/2012.

[11] PEIXOTO, Mário. *Limite*, filme disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oaizV9lQuiM, acessado em 21/10/2012.

[12] ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 165-6.

[13] Idem, ibidem, p. 157.

[14] Idem, ibidem, p. 162-3.

[15] "3 de maio", idem, ibidem, p. 104.

[16] "Cambalhota do pensamento" e "energia empoçada" são conceitos de Carlos Castaneda.

[17] Este livro é uma continuação (em ordem cronológica de escrita) de: *Proteu, O Olho do Ciclope* e *Crisólogo*. A ordem original de publicação é *Proteu*, *Crisólogo*, *Ciclope*. A ordem lógica de leitura é *Ciclope*, *Proteu*, *Crisólogo*, *O Pomo das Hespérides.*

[18] Publicado na Revista COMtexto nº 2, Rio de Janeiro, p. 34 — 35, 20 ago. 2012.

[19] ROSA, Noel. "Não Tem Tradução", *in Araci de Almeida Interpreta Noel Rosa*, lp Phonodisc 034405233, 1971.

[20] ANDREATO, Elifas. *MPB Compositores*, n° 3, Noel Rosa, São Paulo, Globo, 1996, pp. 8, 20 e *passim.*

[21] ROSA, Noel. "São Coisas Nossas", *in Araci de Almeida Interpreta Noel Rosa*. ANDRADE, Oswald de. "pobre alimária", *in Pau-brasil*, "Postes da Light', *Poesias Reunidas*, p. 120.SCHWARZ, Roberto. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista" *in Que HorasSão?*

[22] Esses conceitos não são a mesma coisa, mas Noel é um poeta complicado, que sugere polêmicas leituras.

[23] Espinosa.

[24]Discografia: Festa no céu/Minha viola (1930) Parlophon 78; Com que roupa?/Malandro medroso (1930) Parlophon 78; Cordiais saudações/Mulata fuzarqueira (1931) Parlophon 78; Samba da boa vontade/Picilone (1931) Parlophon 78; O pulo da hora/Vou te ripar (1931) Parlophon 78; Por causa da hora/Nunca...jamais... (1931) Victor 78; Gago Apaixonado (1931) Columbia 78; Quem dá mais?/Coração (1932) Odeon 78; Mentiras de Mulher(Com Artur Costa)/Felicidade (1932) Columbia 78; Coisas nossas/Mulher indigesta (1932) Columbia 78; Escola de malandro (1933) Odeon 78; Onde está a honestidade?/Arranjei um fraseado (1933) Odeon 78; Positivismo/Devo esquecer (1933) Columbia 78; Seu Jacinto/Quem não dança (1933) Odeon 78; Sentinela alerta (1934) Odeon 78; João Ninguém/Conversa de Botequim (1935) Odeon 78; De babado/Cem mil réis (1936) Odeon 78; Provei/Você vai se quiser (1936) Odeon 78; Quem ri melhor/Quantos beijos (1936) Victor 78;
Noel Rosa (1965) LP; "Noel Rosa por Noel Rosa", com o compositor cantando suas próprias músicas, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1967); Noel Rosa (1967) RCA Camden LP; Nelson interpreta Noel (1971) RCA Camden LP; Uma rosa para Noel — 50 anos depois (1987) Continental LP; Noel Rosa e Aracy de Almeida (1994) Continental CD.

[25] _______. "Cantando no Toró", *in Francisco*, lp RCA Victor 140 0001, 1987.
[26] ROSA, Noel e PEPE, kid. "O Orvalho Vem Caindo", *in História da Música Popular Brasileira* , v. 1 Noel Rosa. São Paulo, Abril Cultural, 1970 (esta publicação a partir de agora será citada como *História da MPB*).
[27] ROSA, Noel e VADICO. "Tarzã, o Filho do Alfaiate", *in História da MPB*, p. 12.
[28] ROSA, Noel. "Você vai se quiser", gravação original de Noel Rosa com Marília Batista e Benedito Lacerda e seu Conjunto, 11 422-8, de 12/11/1936, *in Publicações do Museu da Imagem e do Som, A Música Popular no Rio de Janeiro*, v. 2, Noel Rosa e sua "Turma da Vila", MIS - MP – 001 (esta publicação será a partir de adora citada apenas como MIS - MP - 001).
[29] ROSA, Noel e BARBOSA, Orestes. "Positivismo" *in* MAUTNER, Jorge e JACOBINA, Nelson. *Árvore da Vida*, lp BMG Ariola 670 0131, 1988.
[30] ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*, 4 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 120.
[31] ROSA, Noel. "São Coisas Nossas" *in Araci de Almeida Interpreta Noel Rosa.*
[32] FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986, p. 173.
[33] *Os Pré-Socráticos*, Abril Cultural, pp. 7-12, 75-136. Tales inaugura o ocidente quando passa do mythos ao logos, fazendo da Grécia o único lugar onde oriente e ocidente são condições de saber, pois o mesmo solo que era oriental quando dos estados mágico-religiosos gregos (modo de produção asiático) como Micenas, Creta e Tirento, vai ser o berço do ocidente com as práticas da pólis — democracia, tribunal, comércio, filosofia — de laicização da palavra, v. DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*.
[34] BERGSON, Henri. *Introdução à Metafísica*. Col. Os Pensadores, trad. Franklin Leopoldo da Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 17 e ss.
[35] Todas estas considerações sobre a potência do paradoxo foram tiradas, juntamente com os exemplos, de leituras de *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze.
[36] ROSA, Noel e VADICO. "Conversa de Botequim", gravação original de Noel Rosa e Conjunto Regional, 11 257-B, em 24/07/1935, *in* MIS - MP - 001.
[37] ROSSET, Clément. *Lógica do Pior*, trad. Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989, p. 15.
[38] ROSA, Noel. "Quem Ri Melhor", *in História da MPB*, lp.
[39] --_______ e VADICO. "Feitiço da Vila", *in Araci de Almeida Interpreta Noel Rosa.*
[40] ROSA, Noel. "São Coisas Nossas", *op. cit.*
[41] _______. "Último Desejo", *in História da MPB*, lp.
[42] _______. "Dama do Cabaré", *ibidem.*
[43] _______ e VADICO. "Provei", gravação original de Noel Rosa com Marília Batista e Benedito Lacerda e seu Conjunto, 11 422-A, 12/11/1936, *in* MIS - MP - 001.
[44] ROSA, Noel. "Quem Dá Mais?", gravação original de Noel Rosa com Orquestra Copacabana, 10 931-A, em 02/07/1932, *ibidem.*
[45] _______. "Onde Está a Honestidade?", gravação original de Noel Rosa e a Turma da Vila, 10 989-A, em 15/03/1933, *ibidem.*
[46] _______. "Cor de Cinza", *in Araci de Almeida Interpreta Noel Rosa.*
[47] _______. "Silêncio de um Minuto", *ibidem.*
[48] _______ e VADICO. "Pra que mentir?", *ibidem.*
[49] ROSA, Noel. "Tudo o que você diz" *in* BUARQUE, Cristina e CAZES, Henrique.

Sem Tostão... A Crise não é Boato..., cd Kuarup Discos, KCD-129, /s.d./. Os intérpretes neste trabalho fazem a aproximação das quatro letras, que tratam do tema sob pontos de vista diferente.

[50] *Idem, ibidem*. Caetano Veloso também faz um elogio da mentira, na resposta que a mulher dá a "Pra que mentir" em sua canção "Dom de iludir", que é uma resposta àquela, v. *À Luz do Solo*. Paulinho da Viola tb dialoga com a canção de Noel em seu lp *Cantando*, quando grava "Mente ao meu coração" seguido de "Pra que mentir?".

[51] ROSA, Noel e ROSA, Hélio. "Você só... mente", *ibidem*. Esta letra não tem a mesma qualidade das outras, porém faz com originalidade (à época) a exploração do sufixo adverbial mente no duplo sentido com o verbo.

[52] ROSA, Noel. "Filosofia", *in* BUARQUE, Chico. *Sinal Fechado*, lp Philips 6349 122, 1974.

[53] ROSA, Noel. "O Gago Apaixonado", *in A Arte de Moreira da Silva*, lp Polygram 267 9085, 1981, disco 1, 2486 226.

[54] _______. "Cordiais Saudações", gravação original de Noel Rosa e Orquestra Copacabana, Parlaphon 131 170, em 17 ou 18/08/1931, *in*, MIS-MP-001.

[55] _______. "Coração", gravação original de Noel Rosa e Orquestra Copacabana, 10 1931-B, em 02/07/1932, *ibidem*.

[56] ROSA, Noel e CALDAS, Sílvio. "Cabrocha do Rocha", *in* CALDAS, Sílvio. *Histórias da Música Popular Brasileira*, depoimento, lp CBS, 10 4265/6, 1973.

[57] ROSA, Noel. "Com que Roupa?", gravação original de Noel Rosa e Bando Regional, Parlaphon 13 245-A, em 11/1930, *in* MIS-MP-001. Noel se envolveu com a Bohemia desde pré-adolescente; sua mãe, preocuada, escondeu uma vez suas roupas, pra ele não sair — e ele compôs o samba.

[58] _______. "Três Apitos", *in História da MPB*.

[59] Fazer estudos de letras de canções sem levar em conta a melodia, a harmonia, o arranjo, os instrumentos, a qualidade da voz, as entonações, os ritmos, as síncopes, as pausas etc. seria o mesmo que estudar apenas o texto escrito de uma peça de teatro, sem levar em conta o enorme desdobramento e colorido que ela ganha (ou pode ganhar) na montagem cênica.

[60] ________. "João Ninguém", gravação original de Noel Rosa e Conjunto Regional, 11 257-A, *in* MIS-MP-001. V. também "Maria Ninguém" de Carlos Lyra e Vinicius de Morais, a mulher zen, *in* GILBERTO, João. *O Mito*, lp.

[61] VIOLA, Paulinho da. "Vela no Breu" *in Cantando*, lp EMI Odeon 31C1628824122, 1976.

[62] A arqueologia do poeta-malandro cantor, com seu instrumento no braço, que é diplomata e fala a língua do nobre e a língua do pobre, e penetra na vila e no castelo, vem desde os trovadores medievais, e no Brasil encontra no poeta barroco Gregório de Matos Guerra um de seus fundadores, com sua viola, por ele mesmo fabricada, sua crítica acerba a 360° de sua sociedade, e seu estro camaleônico, erótico, lírico, pornográfico, satírico e religoso.

[63] ROSA, Noel. "Arranjei um Fraseado", gravação original de Noel Rosa e a Turma da Vila, 10 989-B, em 15/03/1933, *in* MIS-MP-001.

[64] _______. "Não tem Tradução", *op. cit.*

[65] Não concordo com tal classificação, ou ainda a de subliteratura, pois obras de arte podem ter qualidades variáreis, sem que com isso sejam geralmente consideradas sub-obras; por exemplo, um filme ruim é um filme ruim, e não para-cinema ou sub-cinema.

[66] Deleuze, que nos serve de guia privilegiado nesta epopeia teórica, utiliza o conceito de simulacro em algumas obras e depois o abandona em favor do virtual; porém, para estudar Rubem Fonseca, este nos parece indispensável.
[67] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 7.
[68] Posted by geneton at abril 29, 2004 12:09 AM, http://www.geneton.com.br/archives/000075.html.
[69] Antologias: *O homem de fevereiro ou* março, Artenova, 1973; Romance *negro, Feliz ano novo e outras histórias*, Ediouro, 1996; *Contos reunidos*, Cia. das Letras, 1994, 6ª reimpressão, 2000; *64 contos de Rubem Fonseca*, Cia das Letras, 2004. Participações em coletâneas: "Abril no Rio, em 1970", *in Onze em campo e um banco de primeira*, Relume-Dumará, 1998; "O agente", *in Trabalhadores do Brasil*, Geração Editorial, 1998; "A força humana", "Passeio noturno I", "Passeio noturno II", "Feliz ano novo", e "A confraria dos espadas", *in Os cem melhores contos brasileiros do século*, org. de Ítalo Moriconi, Objetiva, 2000; "O caso de F.A." e "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", *in Lapa do desterro e do desvario*, Casa da Palavra, 2001; "Família é uma merda", *in Vinte ficções breves*, Unesco, 2002; "O cobrador" e "O exterminador", *in Os 100 melhores contos de crime e mistério*, Ediouro, 2002.
[70] *Os prisioneiros* (GRD, 1963; Cia. das Letras, 4ª ed., 3ª reimpressão, 2001), *A coleira do cão* (GRD, 1965; Cia. das Letras, 4ª ed., 1ª reimpressão, 2001), *Lúcia McCartney* (Olivé, 1967; Cia. das Letras, 6ª ed., 4ª reimpressão, 2001), *O caso Morel* (Artenova, 1973; Cia. das Letras, 3ª reimpressão, 1999; Record/Altaya, coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*, 1998), *Feliz ano novo* (Artenova, 1975; Cia. das Letras, 2ª ed., 15ª reimpressão, 2001), *O cobrador* (Nova Fronteira, 1979; Cia. das Letras, 3ª ed., 6ª reimpressão, 2001), *A grande arte* (Francisco Alves, 1983; Cia. das Letras, 12ª ed., 17ª reimpressão, 2001; Redord/Altaya, coleção Mestres da literatura contemporânea, 1998), *Bufo & Spallanzani* (Francisco Alves, 1986; Cia. das Letras, 24 ª ed., 12ª reimpressão, 2002), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (Cia. das Letras, 1988; 15ª reimpressão, 2001. Planeta/De Agostini, coleção *Grandes escritores da atualidade*, 2003), *Agosto* (Cia. das Letras, 1990; 2ª ed., 23ª reimpressão; Record/Altaya, coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*, 1995), *Romance negro e outras histórias* (Cia. das Letras, 1992; 2ª ed., 6ª reimpressão, 2001), *O selvagem da ópera* (Cia. das Letras, 1994; 4ª reimpressão, 1999), *O buraco na parede* (Cia. da Letras, 1995; 4ª reimpressão, 2001), *Histórias de amor* (Cia. das Letras, 1997; 2ª reimpressão, 2001), *E do meio do mundo prostituo só amores guardei ao meu charuto* (Cia. das Letras, 1997; 1ª reimpressão, 1997), *Confraria dos espadas* (Cia. das Letras, 1998; 4ª reimpressão, 2002), *O doente Moliére* (Cia. das Letras, 2000; 1ª reimpressão, 2000), *Secreções, excreções e desatinos* (Cia. das Letras, 2001; 4ª reimpressão, 2002), *Pequenas criaturas* (Cia. das Letras, 2002; 2ª reimpressão, 2002), *Diário de um fescenino* (Cia. das Letras, 2003), *Mandrake: a Bíblia e a bengala* (Cia das Letras, 2005).
[71] Sérgio Augusto, "Novo livro de Rubem Fonseca traz as 'vastas emoções' cinematográficas", Folha de S. Paulo, 19/11/88.
[72] Desde *La Sortie des Usines* Lumière, qual a situação que ainda não foi abordada pelo cinema? /.../ "Volte por favor para a mesa e ganhe tempo enquanto chamo a polícia. Vamos ver se resolvemos tudo sem escândalo." O maître também vira os seus filmes. *FONSECA, Rubem.* Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, p. 87. "Talvez os grandes escritores de ficção não consigam ser bons roteiristas", *eu disse, depois dessas elocubrações.* Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma

interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor. /.../Na primeira oportunidade — um acesso de tosse de Gurian — eu disse: "Conrad afirma no prefácio do The Nigger of the Narcissus'my task ins to make you hear, to make you feel and above all to make you see; that is all, and is everything'. Você não acha que o escritor está confessando com esta frase as limitações da literatura? Conrad gostaria de fazer o leitor VER, mas quem faz isto é o cineasta.", p. 77.

[73] P. 83.

[74] P. 153.

[75] Sérgio Augusto, "Novo livro de Rubem Fonseca traz as 'vastas emoções' cinematográficas", Folha de S. Paulo, 19/11/88.

[76] Boris Schnaiderman, "Rubem Fonseca, precioso. Num pequeno livro (*O Cobrador*)", Jornal da Tarde, 27/9/80.

[77] P. 281.

[78] P. 76.

[79] P. 276.

[80] Ibidem, páginas 56 e 77

[81] P. 17.

[82] P. 22.

[83] P. 229.

[84] P. 32.

[85] P. 208.

[86] P. 227.

[87] FRANK, Bruno. "O Besouro Dourado", *in Maravilhas do Conto Alemão*. Intr. e notas Edgard Cavalheiro. Org. Diaulas Riedel. Sel. Albert H. Widman. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1958, pp. 253-280. O conto fala de diferenças trans-pessoais e singularidades pré-individuais, quando o personagem descobre no inimigo os mesmos gestos mais característicos do besouro, e compreende a unidade da vida.

[88] Pp. 131, 2.

[89] P. 17.Os Arquivos do Inferno. Shogun Arte, 1982. O que é o Amor. Com Cristina Oiticica, ed. Shogun, 1984.

[91] Jovem atriz tirou toda a roupa na Academia Brasileira de Letras, durante a posse de Paulo Coelho, para protestar pela sua escolha, já que Mário Quintana não foi acadêmico, outro lance pop da carreira do escritor.

[92] "Poeta-usina", Maiakovski.

[93] Como já vimos, coisa parecida que aconteceu com Tom Zé, quando estava no ostracismo, procurando empregos humildes, totalmente boicotado pelas rádios e gravadoras no Brasil, e o compositor americano David Byrne, na década de 90, enquanto pesquisava o samba, descobriu por acaso o lp Estudando o samba, e compreendeu o título mesmo sem saber português, pois estudando parece studing, em inglês, e adorou o trabalho e quis fazer um disco com Tom Zé, e muitos brasileiros lhe diziam que escolhesse um artista melhor
, com tantos compositores de verdade e ótimos cantores que o Brasil tinha.

[94] COELHO, Paulo. O Zahir. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, pp. 19-20.

[95] Idem, pp. 74 e 75.

[96] Idem, p. 123.

[97] Podemos ler na internet (http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/

ult94u52622.shtml <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u52622.shtml>) o artigo que foi publicado no jornal Open Democracy em 8 março 2003, sobre a possível guerra contra o Iraque, e reproduzido na Folha de São Paulo.

[98] Paulo Coelho escreveu O Manifesto de Krig-Ha (1973) com Raul Seixas, O Teatro na Educação (1974), Arquivos do Inferno (1982) e Manual Prático de Vampirismo (1986) com Nelson Liano (que depois reescreveu a obra para publicar sem a parte de Paulo Coelho; lendo e comparando as versões duas podemos verificar o que é de cada um), obras que Paulo Coelho rejeitou quando se tornou um dos escritores mais famosos do mundo.

[99] "Os direitos de filmagem de O Alquimista foram adquiridos pela Warner Brothers, que está desenvolvendo o roteiro do filme. O Alquimista já foi elogiado por autores como o prêmio Nobel de literatura Kenzaburo Oe, o premio Nobel da Paz Shimon Peres, e foi considerado por Madonna e Julia Roberts como o livro favorito. The Graduate School of Business of the University of Chicago recomenda O Alquimista no seu currículo de leitura. Também foi adotado em escolas da França, Italia, Portugal, Brasil, Taiwan, Estados Unidos, e Espanha, entre outros países. A edição ilustrada de O alquimista, feita pelo desenhista Moebius, já foi publicada em vários países. BMG Classics lançou o CD 'A Sinfonia do Alquimista', pelo compositor Walter Taieb, inspirada no livro. Outros projetos incluem um musical no Japão, um peça clássica pelo italiano Irlando Danieli para o Scala de Milão, e peças de teatro no Brasil, Turquia, Yugoslavia, Croacia, Noruega, Polônia, Eslováquia, França. O livro O alquimista está adotado em escolas de mais de trinta países. França, Argentina, México, Espanha, tem edições especiais para alunos." Informação colhida no site do autor, http://www.paulocoelho.com.br.[100] MACHADO. "Uma Criatura", *in Ocidentais*.

[101] MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*; breve história da literatura brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, pp. 150-154 e *passim*.

[102] BOSI, Alfredo, História concisa da literatura brasileira, São Paulo, Cultrix, 1987, p. 197.

[103] V. Merquior, *op. cit.*

[104] *Idem.*

[105] V. "Duas Notas sobre Machado de Assis", *in Que Horas são?*

[106] 4 ed. Rio de Janeiro, TopBooks, 1993.

[107] "Mário Peixoto ou Mário Breves Peixoto, seu nome completo, nasce em 25 de março de 1908 — na mesma data que David Lean, seu diretor favorito -, provavelmente na Bélgica onde seu pai, João Cornélio, frequentava um curso de química. É descendente de família rica: do comendador Joaquim José de Souza Breves, maior plantador de café do império e maior traficante de escravos, da parte da mãe, e de usineiros de açúcar, da parte do pai. Estuda no Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria de 1917 até 1926 quando interrompe o curso para seguir para a Inglaterra. Permanece de outubro de 1926 a agosto de 1927 no Hopedene College, em Willingdon, próximo de Eastbourne, no Sussex. Na volta ao Brasil, é apresentado ao Brutus Pedreira, que o leva para o Teatro de Brinquedo. Conhece os irmãos Silvio e Raul Schnoor e a irmã Eva, bem como Adhemar Gozaga e Pedro Lima. Em 1928, é fundado o Chaplin Club, um circulo de amigos debatendo questões teóricas relacionadas ao cinema. Participa dele, entre outros, Octávio de Faria, amigo de infância de Mário Peixoto e seu interlocutor privilegiado. O Club publica entre 1928

e 1930 a revista O FAN. O desejo de informar-se mais sobre cinema e ver mais filmes faz Mário voltar à Europa em junho de 1929, quando visita junto com o pai Londres e Paris. Conforme Peixoto, a seguinte foto de André Kertesz na 74. edição da revista VUvisto por acaso num passeio pelas ruas de Paris, age como inspiração final para escrever na mesma noite o primeiro esboço para seu filme Limite. De volta ao Brasil, em outubro de 1929, Mário Peixoto continua em contato com a cena artística, provavelmente presencia as filmagem de Lábios sem beijos e de Saudade e possivelmente encontra pela primeira vez a atriz Carmen Santos e o cameraman Edgar Brazil. Apresenta o scenario de Limite aos diretores Gonzaga e Mauro, mas ambos opinam que o próprio Mario deveria realizar seu filme. Limite estreia em 17 de maio de 1931, no cinema Capitólio (Rio de Janeiro) mas não consegue distribuição comercial apesar dos esforços de Adhemar Gonzaga. No mesmo período, Mário inicia a filmagem de Onde A Terra Acaba, uma produção ambiciosa, financiada por Carmen Santos, também atriz principal do filme; mas devido ao rompimento entre Carmen Santos e Mário Peixoto, o filme é interrompido, e Limite permanece o único filme realizado. Entre os vários projetos inacabados, encontram-se títulos como Constância (1936) ou Maré baixa, também chamado Mormaço, da mesma época. Em 1937, a pedido de Carmen Santos, com quem tinha se reconciliado em 1934, Mário escreve o scenario de Tiradentes. Carmen não o usa e o texto desapareceu. Em 1938, Mário Peixoto tenta realizar Três contra o mundo. Em 1946, Mário Peixoto, junto com Carmen Santos e Afonto Campiglia, pensa em voltar a filmar Onde a terra acaba em versão falada. O projeto não teve seguimento. Possivelmente em 1947, adaptou-se em scenario o ABC de Castro Alves de Jorge Amado para Carmen Santos, mas o filme não foi realizado. O scenario ficou com Carmen e desapareceu. No ano seguinte, 1948, Rui Santos e Afonso Campiglia anunciam que vão produzir dois filmes: Sargaço de Mário Peixoto e Muiraquitã de Jonald, o crítico de cinema de A Noite, mas logo vem a notícia de que os dois filmes seriam substituídos por outro: Estrela Da Manhã, com scenario de Jorge Amado, fotografia de Rui Santos e direção de Jonald. O nome de Mário Peixoto desaparece dos noticiários, junto com Sargaço, e em 1952 Mário transforma o scenario do filme em A alma segundo Salustre, também não realizado. Junto com Saulo Pereira de Mello, escreve, em 1964, o scenario de Outuno/O jardim petrificado, vagamente baseado em Missa do Galo Machado de Assis. Em 1966, Mário fixa residência no Sítio do Morcego que tinha ganhado do pai já em 1938 decora a casa com antiguidades e trabalha na reescritura de um romance publicado em 1935: O inútil de cada um. Mário estende o curto livro original para um universo literário singular com traços autobiográficos de seis volumes e aproximadamente 2000 páginas. Trabalha nesta obra obcecadamente quase até o final de sua vida. Por enquanto, apenas o primeiro volume foi publicado (1984). Por problemas financeiros, é forçado a vender o sítio, se muda para o hotel Angra Turismo e vive os últimos tempos de sua vida num apartamento em Copacabana, também herdado do pai. Aqui, uma das ultimas fotos do Mário de 1991. Seu filme Limite vira marca referencial do cinema brasileiro. Em 1988, é escolhido, em inquérito nacional promovido pela Cinemateca Brasileira, o melhor filme brasileiro de todos os tempos. Em outubro do mesmo ano, Mário Peixoto ganha um prêmio especial do Governo do Estado do Rio de Janeiro e em janeiro de 1989, uma bolsa da Fundação Vitae para concluir os volumes restantes de O inútil de cada um. Em 1991, com a situação econômica precária, adoece, mas é apoiado nesta fase difícil por Walter Salles. Mário Peixoto

falece dia 2 de fevereiro de 1992 e é enterrado no cemitério São João Batista no Rio de Janeiro. Em 1995, no ano do centenário do cinema, Limite novamente é considerado o melhor filme brasileiro de todos os tempos em inquérito nacional promovido pela Folha de São Paulo. Em 1996, Walter Salles funda o Arquivo Mário Peixoto na sua empresa videofilmes no Rio de Janeiro onde Saulo Pereira de Mello e sua esposa Ayla cuidam dos objetos e manuscritos originais de Mário Peixoto e editam publicações do cineasta/autor bem como textos críticos. Onde a terra acaba, o título de um dos filmes inacabados de Mário, também é o nome de um premiado documentário realizado por Sérgio Machado em 2002.

Referências bibliográficas:

Castro, Emil de. Jogos de armar. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

Estudos sobre Limite de Mário Peixoto. Laboratório de Investigação Audiovisual-LIA da Universidade Federal Fluminense; CD-ROM (2000).

Mello, Saulo Pereira de. Limite. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Mello, Saulo Pereira de. Mário Peixoto. Rio de Janeiro : Casa de Rui Barbosa, 1996.

Mello, Saulo Pereira de. Mário Peixoto — Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: aeroplano, 2000.

Peixoto, Mario, O inútil de cada um. Rio de Janeiro : Record, 1984.

Peixoto, Mário. Limite. "scenario" original. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1996.

Peixoto, Mário. O inútil de cada um. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1996. (reedição da versão de 1931, 153p.)

Peixoto, Mário. Mundéu. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

Peixoto, Mario e Mello, Saulo Pereira de. Outono – O jardim petrificado (scenario). Rio de Janeiro: aeroplano, 2000.

Peixoto, Mário. Poemas de permeio com o mar. Aeroplano, 2002.

Peixoto, Mário. seis contos e duas peças curtas. Rio de Janeiro: aeroplano,2004". Disponível em http://www.mariopeixoto.com/biografia.htm , acessado em 21/10/2012.

[108] GUATTARI, Félix. *Caosmose*; um novo paradigma estético, trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, 34, 1992, *passim*, e principalmente "O Novo Paradigma Estético", pp. 127-148.

[109] *Idem, ibidem*, pp. 51-52.

[110] ANAXIMANDRO DE MILETO. *Fragmentos*. Trad. José Cavalcanti de Souza *et alii*. 4 ed. São Paulo, Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1978, p. 16.

[111] CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 32-33.

[112] CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, 2 ed. Rio de Janeiro, Alhambra, 1978, v. VII, p. 1707.

[113] BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à Venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 11.

[114] _______. *O Espaço Literário*, Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp. 113-114.

[115] GUATTARI, *op. cit.*, p. 44.

[116] SARDUY, Severo, *in* CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de Estrelas*, São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 251.

[117] ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. 3 v. Millano, Eizzoli, 1949; v. 1, p. 190; v. 2, p. 193; v. 3, p. 207.

[118] CARPEAUX, Otto Maria, *op. cit.*, pp. 1801-1802.

[119] *Idem, ibidem*, p. 1711-1712.
[120] *Idem, ibidem*, p. 1712.
[121] CAMPOS, Augusto *et alii. Mallarmé*, p. 44.
[122] *Idem, ibidem*, p. 62.
[123] KRISTEVA, Julia. "Alguns problemas de semiótica literária à propósito de um texto de Mallarmé: Un coup de dés", *in Ensaios de Semiótica Poética*. São Paulo, Cultrix-Edusp, 1976, *passim*.
[124] V. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.
[125] Cf. HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p. 689:Glória. /Do lat. gloria/ S. f. /.../ 10. Jogo de dados em que os parceiros devem percorrer uma faixa em espiral, dividida em casas, até alcançar a última e central, a glória; e em que ganha quem, vencendo todos os obstáculos, ali chegar primeiro; jogo-da-glória, oca. /.../.
[126] PIGNATARI, Décio. "Tridução de *L'après-midi d'um faune* de Mallarmé", *in* CAMPOS, Augusto *et alii. Mallarmé*, p. 85 e ss. É óbvio que Décio tem novamente uma inspiração em PEIRCE, cuja semiótica é toda construída em tríades ou tricotomias; o qual, por sua vez, bebeu nas águas trinas da dialética de Hegel.
[127] Assim como originalmente o *I Ching* só tinha os sessenta e quatro hexagramas, Kwa, que depois ganharam as sentenças, Tuan, escritas pelo Rei Wen, e as explanações ou sentenças adicionais, de autoria de Tan, Duque de Chu, filho do Rei Wen. V. *I Ching, o Livro das Mutações*. Rio de Janeiro, Renes, 1972, /sem indicação de autor/;, p. 14.
[128] GREER COHN, Robert. *Mallarmé's Un Coup de Dés: an exegesis*. New Haven, Yale French Studis — Payne and Lane, 1949. CAMPOS, Augusto. "O Lance de Dados do Finnegans Wake" *in* CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake* . São Paulo,. Perspectiva, 1971, pp. 117-121. HAYMAN, David. *Joyce et Mallarmé* . 2 v. Paris, Lettres Modernes, 11956.
[129] CAMPOS, Augusto *et alii, op. cit.*, p. 151.
[130] *Idem, ibidem*, p. 151.
[131] FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 130.
[132] *Idem, ibidem*, p. 130.
[133] MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou A Loucura de Elbehnon*, pp. 66-67.
[134] ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 144.
[135] CAMPOS, Haroldo de. *Signantia Quasi Coelum*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 25.
[136] *Idem, ibidem*, p. 28.
[137] JOYCE, James. *Ulisses*, trad. Antônio Houaiss. São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 852.
[138] CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*, São Paulo, Perspetiva, 1971, p. 141.
[139] Antônio Houaiss me explicou, em debate na UERJ, que o segundo s do Sims representaria uma pequena sibilação produzida por Molly Bloom ao pegar no sono, e manteria o esquema cíclico de *Ulisses*, que inicia com a letra s e também com ela fecha, assim como a mesma frase termina e reinicia o *Finnegans Wake*.
[140] KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, principalmente pp. 254-5, "é evidente que essa 'unidade' mínima não pode ser o signo /.../" etc.

[141] GREER COHN, Robert, *op. cit.*, p. 7.
[142] *Idem, ibidem*, pp. 14-15. Em oposição aos valores retóricos e oratórios do Romantismo, insurgiram-se os adeptos de uma chamada POESIA PURA, proclamando o primado da MÚSICA na composição poética e relegando a segundo ou último plano o elemento lógico, a ideia enfim. Para A. C. Bradley, em seu estudo *Poetry for Poetry's Sake,* "o grau de pureza de um poema há de ser avaliado na medida em que se torna impossível obter o mesmo efeito poético através de qualquer outra forma verbal que não seja exatamente a dele" e por isso mesmo: "a identidade entre forme e fundo só se encontra quando a poesia corresponde à ideia, numa realização poética pura ou quase pura."Para o Abade Henri Brémond, que aproxima a poesia da prece mística em seu livro *La Poésie Purê,* "a poesia pura é inefável, cosistindo naquele extraordinário poder que transforma em coisas poéticas os elementos impuros ou prosaicos"(que se podem referir em PROSA: pensamentos, imagens, sensações, etc.). Outro estudioso, Robert de Souza, em *Um Dêbat sur la Poésie, t*enta resumir o pensamento do Abade Brémond em seis itens: "1) Todo poema deve suas características poéticas essenciais a uma espécie de realidade unificadora e misteriosa; 2) não basta, mas é necessário, ler poeticamente um poema, para captar-lhe o sentido, uma vez que existe certo encantamento obscuro e independente do significado das palavras; 3) poesia não se pode reduzir a discurso prosaico, pois constitui um meio de expressão que ultrapassa as formas comuns da prosa; 4) poesia é uma espécie de música e ao mesmo tempo não é apenas música, pois age como uma espécie de condutor de corrente pelo qual se transmite a natureza íntima da alma; 5) é a incantação que proporciona a comunicação inconscientedo estado de alma em que se encontra o poeta até o momento em que se manifesta por ideias e sentimentos, momento esse que se revive confusamente lendo o poema; 6) a poesia é uma espécie de magia mística semelhante ao estado de oração."
[144] Podemos ver nas variações do nome MIRAMAR que se encontram em *O Perfeito Cozinheiro* um eco ou sincronicidade desta prática, OA também ligando sua fatura a Mallarmé.
[145] Cf. CAMPOS, Augusto e Haroldo de, *op. cit.*, pp. 117-121.
[146] http://www.limitude.hpg.ig.com.br/
[147] V. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p1, domingo, 15 de agosto de 2004.
[148] Ibidem.
[149] revista de cultura # 17 — fortaleza, são paulo — outubro de 2001 "Mapas inexistentes, caminhos incertos: a obra poética de Mário Peixoto" Constança Hertz http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag17hertz.htm
[150] *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, Edusp/IEB, 2001, cartas de Manuel Bandeira 13/11/1937 e 30/11/1937, pp. 640-641.
[151] FARIA, Octavio de. "A Obra-mestra de Mário Peixoto", *in O Inútil de Cada Um* , V. 1: *Itamar*. Rio de Janeiro, Record, 1984, p. 7.
[152] MONROE, Rafael. "Natureza Artificial', *in Limite* n° 2.. São Paulo, Nova Sampa Diretrix, 1993.
[153] MELLO, Saulo Pereira de, *in* PEIXOTO, Mário, *Limite*, fotogramas, texto de Saulo Pereira de Mello, Rio de Janeiro, FUNARTE, pp. 16-17, 18 e 37.
[154] JABOR, Arnaldo. "Nossa Fome Eterna", *in* PEIXOTO, Mário. *A Alma, Segundo Salustre*; roteiro de Mário Peixoto. Rio de Janeiro, EMBRAFILME-DAC, 1983, p. 2. Não concordo com Jabor, sua posição me parece por demais platônica e niilista, o

melhor seria que Peixoto pudesse filmar, ele saberia fazer a câmera ultrapassar seus limites, como soube fazer em seu único filme.

[155] PEIXOTO, Mário. *A Alma, Segundo Salustre*, pp. 20-25.

[156] *Idem, ibidem*, 92-94.

[157] PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um*. V. 1 *Itamar*, p. 178.

[158] *Idem, ibidem*, pp. 59-101.

[159] *Idem, ibidem*, p. 199.

[160] *Idem, ibidem*, p. 179.

[161] *Idem, ibidem*, p. 157.

[162] *O abecedário de Gilles Deleuze*, entrevista feita por Claire Parnet e filmada por Pierre-André Boutang, em 1988-89, mostradas no Canal Arte, entre novembro de 1994 e a primavera de 1995, "R de Resistência", e *Crítica e clínica*, p. 9.

[163]_______. *Nietzsche e a filosofia*, trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias, Rio de Janeiro, Rio, 1976, p. 83.

[164] JAEGER, Werner. *Paideia*; a Formação do Homem Grego, p. 345: "/.../ Empédocles de Agrigento é um centauro filosófico. Na sua alma biforme convivem em rara união a física jônica dos elementos e a religião da salvação órfica. Por via mística conduz o Homem, criatura irredimida, joguete do eterno devir das coisas, através do desditoso caminho que percorre o círculo dos elementos a que o destino o vinculou, para a existência pura, originária e divina da alma."

[165] DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988.,p. 212; *Lógica do Sentido*, p. 261, apêndice I.1, "Platão e o Simulacro".

[166] MARTIN, Jean-Clet. *Variations, la philosophie de Gilles Deleuze*, Rais, Payot & Rivages, 1993, p. 11.

[167] GUATTARI, Félix. As Três Ecologias. São Paulo: Papirus, 1990, p. 9.

[168] MONASTERIO, Leonardo Monteiro. Veblen e o Comportamento Humano: uma avaliação após um século de A Teoria da Classe Ociosa. Cadernos UIU Ideias, ano 3, nº 42, 2005, in http://www.ihu.unisinos.br/uploads/publicacoes/edicoes/1158330209.73pdf.pdf

[169] GUATTARI, Félix. As Três Ecologias. São Paulo: Papirus, 1990;

[170] MATOS, Olgária. "Modernidade e mídia: o crepúsculo da ética", in SANTOS, Danilo (org.). Ética e cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 117-8.

[171] V. SOUR, Robert Henry.
Poder, Cultura e Ética nas Organizações o Desafio das Formas de Gestão
. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, passim.

[172] A Globalização é uma realidade do modo de produção atual, inevitável e altamente instigante, que não precisa ser olhada como um mal em si. O que importa e faz a diferença é o modo pelo qual se faz essa globalização, que é o caminho mais viável para a superação de crises e para o redimensionamento das empresas e até dos países. V. URBASCH, Gerhard. A Globalização Brasileira: a conquista dos mercados mundiais por empresas nacionais. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

[173] MATOS, Gregório. "Soneto – Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia", in http://www.jornaldepoesia.jor.br/grego22.html

[174] *As Mansões Filosofais*. Trad. António Last e António Lopes Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 229.

BIBLIOTECA CHEMICA CURIOSA

AGRICOLA, Georgius. *De Re Metallica*. Translated from the first latin edition of 1556. Trad. Herbert Clark Hoover e Lou Henry Hoover. London: Salisbury House, 1912.

ALBERTUS, Frater. *Guia prático de alquimia.* Trad Mário Muniz Ferreira. São Paulo: Pensamento, 1989.

ALEXANDRIAN. *História da Filosofia Oculta*. Trad. Carlos Jorge Figueiredo Jorge. Lisboa: Edições 70, /s.d./.

'ARABÎ, Ibn. *A Alquimia da Felicidade Perfeita*. Trad. e prefácio Roberto Ahmad Cattani. São Paulo, Landy, 2002.

ARAUJO, Antonio Martins de e CARVALHO, Castelar de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro, Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.

ASSIS, Adriana Mascarenhas Duarte. *Literatura e Cinema: Influência do Cinematográfico na Narrativa Fonsequiana*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 1991.

AZEVEDO, Murillo Nunes de. *A Essência da Alquimia.* 9 ed. São Paulo: Pensamento, 1993.

BATSDORF. *Le Filet d'Ariadne*. Fac símile do original 1695. Alençon: Bailly, 1984.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na Cena do Crime: Uma Leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca*. Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

CANDIDO, Antonio. "Oswaldo, Oswáld, Ôswald". Folha de São Paulo, 21/03/1982, disponível em http://prefaciocultural.wordpress.com/2012/03/06/oswaldo-oswald-oswald-de-antonio-candido/.

CARLES, Jacques e GRANGER, Michel. *Alquimia Superciência Extraterrestre?* Trad. Hélio Pinheiro Carneiro. Rio de Janeiro: Eldorado, /s.d./.

CARVALHO, Castelar de, e ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa Língua e Estilo*. Rio de Janeiro: Thex, 1999.

CASTRO, Emil de. *Jogos de Armar*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

Estudos sobre Limite de Mário Peixoto. Laboratório de Investigação Audiovisual-LIA da Universidade Federal Fluminense, CD-ROM, 2000.

COELHO, Aristides Pinto. *Energia Nuclear*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1977.

Coleção Chico Buarque 1966 Chico Buarque de Hollanda. Volume 4. São Paulo: Abril, 2010.

COELHO, Celso Francisco Maduro. O Caso Fonseca Uma Leitura de O Caso Morel, Bufo & Spallanzani, Romance Negro e outras histórias. PUC Rio de Janeiro, 1996.

COELHO, Odette Penha. *O Nihilismo como Expressão Ideológica de Bufo & Spallanzani*. Universidade Estadual de São Paulo, Assis, /s/d/.

COELHO, Paulo. "Sou o intelectual mais importante do Brasil", disponível em http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/13/sou-o-intelectual-mais-importante-do-brasil-diz-paulo-coelho.htm.

"Paulo Coelho, que lança seu 22º romance, diz que *Ulysses* fez mal à literatura", disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1131545-paulo-coelho-que-lanca-seu-22-romance-diz-que-ulysses-fez-mal-a-literatura.shtml.

"Paulo Coelho provoca James Joyce e toma chinelada de crítico", disponível em http://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/08/paulo-coelho-provoca-ulysses-james-joyce.html

COLCHETE, Eliane. *Contos do espelho*. Rio de Janeiro: Quártica, 2011.

______. *Contos da musa irada*. Rio de Janeiro: Quártica, 2011.

______. *Filosofia, Ceticismo e Religião – com um estudo sobre Diógenes Laércio*. Rio de Janeiro: Quártica, 2013.

______. *O Pós-moderno: Poder, Linguagem e História*. Rio de Janeiro, Quártica, 2013.

COLCHETE, Eliane Marques e MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de. *Y e os Hippies*. Rio de Janeiro: Quártica, 2009.

______ e ______. *O Caminho de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Quártica, 2010.

______ e ______. *Crisopeia*. Rio de Janeiro: Quártica, 2010.

______ e ______. *Clone versus gólem*. Rio de Janeiro: Quártica, 2010.

______ e ______. *O portal do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Quártica, 2011.

______ e ______. *Abobrinhas requintadas (Exquisite zucchinis)*. Rio de Janeiro: Litteris, Quártica, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *O Erotismo na Literatura (o caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DEE, John. *A Mônada Hieroglífica*. Trad. Sandra Guerreiro. São Paulo: Madras, 2004.

DIAS, Ângela Maria. *Identidade e Memória: Os Estilos de Graciliano Ramos e Rubem Fonseca*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ÉVOLA, Julius. *A Tradição Hermética*. Trad. Maria Teresa Simões. Lisboa: Edições 70, 1979.

FLUDD, Robert. *Philosophical Key*. New York, Neale Watson, 1979.

FULCANELLI. *O Mistério das Catedrais*. Trad. António Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986.

______. *As Mansões Filosofais*. Trad. António Last e António Lopes Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

______. *As Moradas dos Filósofos*. Trad. Marcos Malvezzi, da versão inglesa, com as 39 ilustrações originais de Julien Champagne. São Paulo: Madras, 2006.

______. *Finis Gloriae Mundi*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Pensamento, 2008.

GILCHRIST, Cherry. *Elementos de Alquimia*. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1993.

O Grande e o Pequeno Alberto. Trad. Raquel Silva. Lisboa: Edições 70, /s.d./.

O Grande Tratado de Alquimia. (*Aurea Catena Homeri*). Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFF, Caspar Hartung vom. *O Pequeno Livro sobre a Arte*; tratado de alquimia do século XVI. Trad. Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70, /s.d./.

HUTIN, Serge. *A Tradição Alquímica*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. 4 ed. Trad. Maria Luiza Appy et alii. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LAMBSBRINCK. *Tratado da Pedra Filosofal*. MARTINEAU, Mathrin Eyquem. *O piloto da onda viva*. Trad. Maria José Pinto. Lisboa, Edições 70, 1977.

LEITÃO, Luiz Ricardo Leitão. *Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil*. São Paulo, Expressão Popular, 2009.

LENNEP, Jacques van. *Alchimie*. Bruxelles: Crédit Communal de Belgique, 1985.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheid. *A Lógica do Mundo Marginal na Obra de Rubem Fonseca*. Universidade Estadual de Campos, 1986.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*, fotogramas. Rio de Janeiro: FUNARTE.

______. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

______. *Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996.

______. *Mário Peixoto - Escritos sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MIRANDA, Aristóteles. *Guilliod de O Cobrador: As Entranhas Sangrentas da Sociedade*. Universidade Federal do Pará Belém. 1991.

MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de. *Proteu ou a arte das transmutações – leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004.

______. *Larápio*. Rio de Janeiro: Kroart, 2004.

______. *Crisólogo:* o estudante de poesia Caetano Veloso. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004.

______. *Pindorama.* Rio de Janeiro: Kroart, 2004.
______. *O olho do ciclope e os novos antropófagos:* antropofagia cinematótica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Quártica, 2009.
______. *O Estudante do Coração – Ensaios Sobre a Arte Pós-Moderna.* Rio de Janeiro: Quártica, 2010.
______. *Gigante.* Rio de Janeiro: Quártica, 2012.
______. *O Meteorito dos Homens Ab e Surdos.* Rio de Janeiro: Quártica, 2011.
______. *O Sol Nasceu pra Todos – A História Secreta do Samba.* Rio de Janeiro: Litteris, 2011.
______. *Proteu ou: A Arte das Transmutações – Leituras, Audições e Visões da Obra de Jorge Mautner.* 2 ed, revista e ampliada. Contém 10 entrevistas inéditas com Jorge Mautner. Rio de Janeiro: Litteris, 2011.
______. *Eu Sou o Quinto Beatle.* Rio de Janeiro: Quártica, 2012.
______. *Carlos Castaneda e a Fresta entre os Mundos – Vislumbres da Filosofia Ânahuacah no Século XXI.* Rio de Janeiro: Litteris, 2012.
______. *O homem secreto.* Rio de Janeiro: Quártica, 2013.
______ e MEDEIROS, Marcus Vinicius. *Meutaneurônios Atomizados.* Rio de Janeiro: t.mais.oito, 2008.
MUSSI, Amaline Boulus Issa. *Função Estética da Ideologia em Contos de Rubem Fonseca.* Universidade Federal de Santa Catarina, 1979.
Mutus Liber. Ensaio, comentário e notas de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1995.
NOVO, Elesbão. *Rubem Fonseca: A Cordialidade Violentada.* PUC Rio de Janeiro, 1985.
NUNES, Dr. José Joaquim. *Crestomatia Arcaica.* 7 ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1970.
PEDROSA, Célia de Moraes Rego. *O Discurso Hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide).* PUC Rio de Janeiro, 1977.
PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um. Itamar.* Rio de Janeiro: Record, 1984.

______. *A Alma, Segundo Salustre*; roteiro de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: EMBRAFILME-DAC, 1983, p. 2.

______. *Limite. "Scenario" original.* Rio de Janeiro: Sette Letras. 1996.

______. *O Inútil de Cada Um*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996 (reedição da versão de 1931, 153 p.).

_____. *Mundéu*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PEIXOTO, Mário e MELLO, Saulo Pereira de. *Outono – O Jardim Petrificado (scenario)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PEIXOTO, Mário. *Poemas de Permeio com o Mar*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2002.

______. S*eis Contos e Duas Peças Curtas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

PEREIRA, Maria Antonieta. "Signos em trânsito: A Grande Arte de Rubem Fonseca", in Pereira, Maria Antonieta e Santos, Luiz Brandão (eds.). *Palavras do Sul – Seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Atlântica, 1999.

______. *No Fio do Texto. A Obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

PETROV, Petar Dimitrov. *Rubem Fonseca: Da Temática à Ideologia em Feliz Ano Novo*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988.

______. *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Lisboa: Algés, 2000.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.

POLESSA, Maria Luiza de Castro. *Rubem Fonseca: Retratos e Conversas*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

PRADO, José Luís da Silva. *O conceito cosmológico SHAKER*. Apresentação, estabelecimento de texto e notas: Luís Carlos de Morais Junior. Rio de Janeiro: inédito.

ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia*. Madri: Prado,1996.

ROOB, Alexander. *O Museu Hermético: Alquimia & Misticismo*. Trad. Teresa Curvelo. Köln: Taschen, 2001.

SADOUL, Jacques. *O Tesouro dos Alquimistas*. Trad. Rachel de Andrade. São Paulo: Hemus, /s.de./.

SANTOS, Rosa Maria dos. *O Conto Policial em Poe e Rubem Fonseca*. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

SILVERMAN, Malcolm. "Rubem Fonseca", págs. 261-277, in *Moderna Ficção Brasileira 2*. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1981.

SILVA, Deonísio da. "A violência nos contos de Rubem Fonseca", págs. 49-62, in *Um Novo Modo de Narrar - ensaios*. São Paulo: Livraria Cultura, 1979.

______. *Nos Bastidores da Censura, Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1984.

______. *O Palimpsesto de Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980.

______. *O caso Rubem Fonseca - Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

______. *Rubem Fonseca*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Rio Arte, 1996.

TELLO Garrido, Romeo. *La Violencia como Estética de la Misantropia. Cuatro Acercamientos a la Obra de Rubem Fonseca*. México, 1993.

TRÊS INICIADOS. *O Caibalion: Estudo da Filosofia Hermética do Antigo Egito e da Grécia*. Trad. Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 1997.

TRISMEGISTOS, Hermes. *Corpus Hermeticum*. Trad. Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1978.

ULPIANO, Cláudio. *Gilles Deleuze: a Grande Aventura do Pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac, 2013.

______. *Ensinamentos Herméticos*. Coord. e supervisão Charles Veja Parucker. Paraná, Ordem Rosacruz, AMORC, 1990.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Campos Recepcionais na Obra de Rubem Fonseca*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva, o cantor das multidões*. 3 ed. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

VIEIRA, Nelson H. *An 'Uncanny' Vision of Art and Reality in Brazil: Rubem Fonseca's Bufo & Spallanzani*. Brown University, /n/d/.

WAITE, A. E. *Collectanea Chemica:* Being Select Treatises on Alchemy and Hermetic Medicine by Eirenaeus Philalethes, Dr. Francis Anthony, George Starkey, Sir George Ripley, and a Word by an Anonymous Unknown which is Attributed to Edward Kelly. Edmonds: Holmes, The Alchemical Press, 1991.

WESTCOTT, William Wynn. *Coletânea Hermética*; uma Introdução ao Universo da Magia, da Cabala, da Alquimia e do Ocultismo. Trad. Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2003.